فكر حر وإبداع جديد
aljadeedmagazine.com

الجديد

ثقافية عربية جامعة تصدر من لندن
يناير/ كانون الثاني 2020 العدد 60

لعبة المخيلة ولهب الحقيقة

عن جيل الـ "PUBG"
الذي يصنعُ العراق الجديد

الرواية والتاريخ

استلهام التاريخ في كتابة الأدب



الجديد
aljadeedmagazine.com

مؤسسها وناشرها
هيثم الزبيدي

رئيس التحرير
نوري الجراح

الموقع على الإنترنت:
www.aljadeedmagazine.com

الكتابات التي ترسل إلى «الجديد» تكتب خصيصاً لها
لا تدخل المجلة في مراسلات حول ما تعتذر عن نشره.

تصدر عن
Al Arab Publishing Centre
المكتب الرئيسي (لندن) UK
1st Floor
The Quadrant
177 - 179 Hammersmith Road
London
W6 8BS
Dalia Dergham
Al-Arab Media Group

للاعلان
Advertising Department
Tel: +44 20 8742 9262
ads@alarab.co.uk

لمراسلة التحرير
editor@aljadeedmagazine.com

الاشتراك السنوي
للافراد: 60 دولارا. للمؤسسات: 120 أو ما يعادلها
تضاف إليها أجور البريد.

ISSN 2057- 6005



هذا العدد

بهذا العدد الذي يحمل الرقم "60" تودع المجلة عامها الخامس، متجهة نحو عام آخر من الاحتفاء بالكتابة الجديدة والبحث والقراءة والتفكيك في المعرفة العربية والعالمية، آدابها وفنونها، انشغالاتها وهمومها، دون إغفال آمالها ورؤاها المستقبلية.

تمكنت "الجديد" من أن ترسّخ وجودها في التاريخ الإبداعي العربي كواحدة من أبرز الوثائق على مرحلة عربية غاية في الحساسية، شابها ويشوبها الكثير من الاضطراب والتحول والغموض، اليأس والحلم، التشاؤم والتفاؤل.

ما جمع بين مختلف تلك التناقضات ومشروع المجلة، أنها بدت جديدة على واقع عربي راكد، عاش طويلاً تدور به عجلات ثقيلة مهترئة تغوص في وحول صعبة الاجتياز. غير أن هذه الصور شققتها الاهتزازات العنيفة التي تعرض لها الوعي، والتي كان يجب أن تواكب بجهد إعلامي وفكري وثقافي موازٍ يرصدها ويحللها ويعمل فيها أزاميله الباحثة عن سبل تفضي إلى الغد.

من يستعرض ملفات "الجديد" خلال الخماسية الماضية من الأعوام، سيجد أنها حرصت على جمع الأقلام العربية من مختلف المشارب والمذاهب، لتكون نتاجاتها حول الراهن والمستقبل بين يدي القارئ. قارئ هذه اللحظة، وقارئ الأرشيف والباحث المنقّب فيه غداً، سواء في مراكز الشغل الأكاديمي أو مخابر تتبع ما طرأ على الذهنية العربية من تحولات.

الأدباء يشكون من غياب النقد عن الساحة، وكان من المنتظر منه أن يتطور بتطور النصوص الجديدة، لكن "الجديد" عملت وتعمل على تعويض ذلك الغياب النقدي بتحرض العقل النقدي وإبراز نتاجاته عبر المقالات والحوارات والملفات الحساسة التي تناولها.

المفكرون يندبون حظّ الفكر والفلسفة العربيين في صحراء العرب الجديدة، صحراء التنمية والتقدم وقد باتوا سكان جزيرة متوحدة في عالم ينمو كل ثانية ودقيقة، بينما يحسبون هم درجات تقدمهم بالعهود، والعقود ومئات السنين. جاءت "الجديد" لتعكس لهم صورهم في مراياها، وتعرض لهم كيف يغامر الفكر في العالم، وكيف يفكر حملة الأقلام العرب ممن يبث أدبهم وفكرهم الروح في الجسد العربي.

التشكيليون وصناع السينما والمتمردون على الظلام، محترفو الدقة في حقولهم، الذين لا يكلّون ولا يملّون وهم ينسجون لنا شبكة عالية الجودة من حرير المستقبل، هؤلاء هم مبدعو "الجديد" وضيوفها ورواد صفحاتها. وهي إذ تعطي لمشروعها هذا الوصف، فلأنها تيقنت من أنها استطاعت أن تجعل من وجودها ضرورة لكل مكتبة، وموعداً شهرياً منتظراً لكل مهتمّ بما يغامر به الأدب الجديد وما يرتاده الفكر الحر من آفاق.

تحية لكل الأقلام والإبداعات التي صنعت السنوات الخمس من "الجديد" ■

المحرر

■ لوحة الغلاف للفنان خالد تكريتي

خالد تكريتي



المحتويات

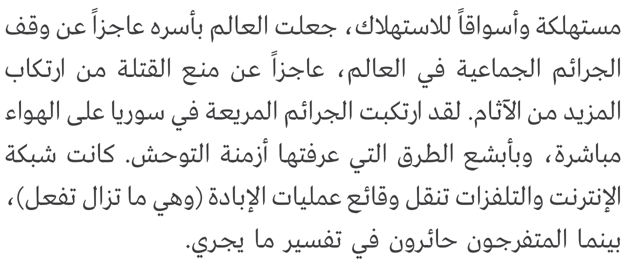
العدد 60 - يناير/ كانون الثاني 2020

نبيل السمان



غلاف العدد الماضي ديسمبر/كانون الأول 2019

الكتابة في زمن المأساة
الإنسان المتوحّش والضحية الغافلة وصوت الشاعر



الشعر والمأساة

ثمة في التاريخ وقائع مأساوية تذهل عصرها، تصدم بفواجعها الأرواح وتربك العقول، وتجعل الكائنات مشلولة الإرادة وعاجزة عن التفكير. الواقعة المأساوية أقوى من كل قدرة على التعبير عنها. بل إن خبرات اللغة نثراً وشعراً سوف تبدو فقيرة، تماماً، أمام البلاغة الصادمة للواقعة المأساوية.

لذلك فإن الامتحان الأخطر للشاعر في زمن المأساة هو في مدى قدرته على خوض نزال شرس ومرير مع لغته وطرائقه الفنية لأجل اجتراح لغة يمكن لبلاغتها الانتصار على بلاغة المأساة.

(هل هذا ممكن؟) في مثل هذه المنازلة مع الذات لا بد للشاعر أن يجد اللغة التي تمكنه من كتابة ملحمته الشخصية، لا أن يقبل على صنيعه الشعري بوصفه تسجيلاً ملحمياً لمأساة شعب في سطور شعرية، تكرّر، ولو بلغة معاصرة، لغة الملاحم القديمة. أظن أنّ لا قيمة لمثل هذا السير على خطى الشعراء القدامى في كتابة حديثة، مهما قيّض لشاعرها من موهبة، ومهما قيّض لها من القوة الشعرية المتفوقة.

إذا استطاع الشاعر أن ينتصر على ذاته في مثل هذه المعركة مع اللغة، فإن كل وقت بعد ذلك سيكون صالحا لكتابة قصيدة تتفوق على زمنها وتنافس ببلاغتها الجديدة بلاغة الواقعة المأساوية.

ورغم هذا الاشتراط، لا بد أن نؤمن بأن الشعراء سيكتبون اليوم وغداً شعراً يُعتدّ به، إن في ظلال المأساة وبفعل الطاقة الشعورية المهولة التي تبثها في زمننا وأجيالنا الطالعة، أو بفعل الجرح الأخلاقي الذي تسبب به لعصرنا كله الجريمة الجماعية المتروكة بلا عقاب.

***

ما يؤسف له أن مستحيلات كثيرة وقعت خلال العقد الأخير، وهو عقد يمكننا أن نسمّيه بامتياز عقد التراجيديا السورية. فبأيّ كلمات يمكن للشاعر أن يصف المستحيل؟

لا بد من لغة جديدة، كما أشرت من قبل. ومن وظائف الشعراء اختراع اللغة وابتكار الطريقة.

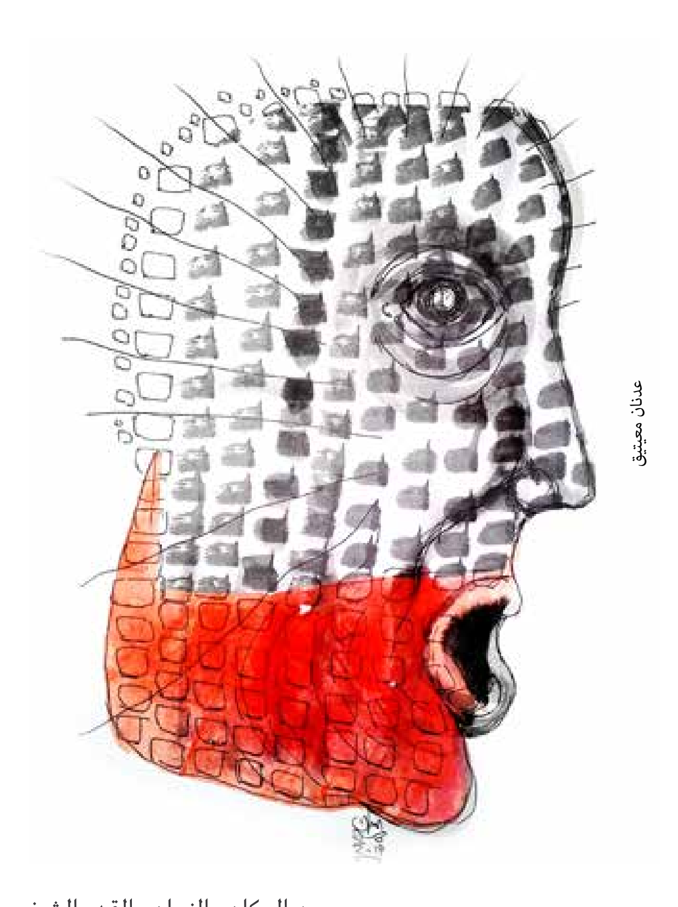
وبمناسبة التطرق إلى التراجيديا الكبرى الراهنة، وهي في نظري تراجيديا كونية، ليس في وسعنا أن نتّهم البشر جميعهم بانعدام الضمير، بإزاء الآلام البشرية، لكن علاقات القوة والضعف ومشروعات الهيمنة على المجتمعات بوصفها إسطبلات لجموع مستهلكة وأسواقاً للاستهلاك، جعلت العالم بأسره عاجزاً عن وقف الجرائم الجماعية في العالم، عاجزاً عن منع القتلة من ارتكاب المزيد من الآثام. لقد ارتكبت الجرائم المريعة في سوريا على الهواء مباشرة، وبأبشع الطرق التي عرفتها أزمنة التوحش. كانت شبكة الإنترنت والتلفزات تنقل وقائع عمليات الإبادة (وهي ما تزال تفعل)، بينما المتفرجون حائرون في تفسير ما يجري.

يا للهول كيف تحوّل "الضمير العالمي" إلى جملة لغوية مجردة من أي معنى، ولا تثير لدى سامعها سوى السخرية، والشعور بالغثيان. ولكن كيف تحوّل العالم مرة واحدة إلى أصمّ، أبكم، وأعمى بإزاء أعمال القتل، وهو عالم أمكنه أن يترقى حقوقياً إلى درجة رفيعة من "الرفق بالحيوان"؟ هذه جملة أخرى مثيرة للسخرية. خصوصا عندما يقتل الأطفال بالقنابل الذكية ولا يحتاج ذووهم إلى البحث عن أشلائهم فقد دفنوا قبلهم تحت الأنقاض. حدث هذا في سوريا والعراق واليمن وجغرافيات أخرى.

المسألة إذن لا علاقة لها بالضمير وما شابه، ولا بالدساتير والأعراف والمفاهيم الإنسانية، فهذه بريئة وعاجزة. بل بشيء آخر، مختلف تماماً، هو ميزان القوة في العالم، باستراتيجيات الدول الكبرى واقتصاداتها وبمصالح الشركات والبنوك والأسواق الجشعة، والتي بموجب سياساتها راحت تتحدد مصائر الجغرافيات والأوطان والبشر، وكذلك سلوك السلط المحلية الدائرة في فلك القوى المهيمنة في العالم، وما أخذت ترسّخه هذه السلط التابعة من أساليب الحضور والغياب في عالم باتت له صورتان متقابلتان: "الإنسان المتوحش" و"الضحية الغافلة". فالإنسان البريء في ظل تكنولوجيا الأسلحة الذكية مجرد خيال افتراضي يتحرك من بعيد في شاشة عملاقة تجعل كل شيء في الوجود افتراضياً، ولا يثير مصيره المؤلم أيّ شعور خاص.

لكن، وبالرغم من هذه الصورة الكئيبة، الشعراء يتحدّون أنفسهم، ويتحدّون العالم إذ يكتبون قصائدهم بكلمات تشتعل. في أزمنة الرعب قصائد الشعراء هي خيط الأمل، والضوء المقاتل في قلب الظلام.

نعم، يمكن أن يكتب الشعراء قصائدهم بأثر من المآسي. على أن السؤال الجوهري بالنسبة إلى الشاعر، هو أولاً وأخيراً: بأيّ لغة أكتب القصيدة أمام هول الجريمة؟



عدنان معيتيق

الشعر والمكان

الشعر في الجوهر منه لغة الشاعر وطريقته في تعريف ذاته في العالم، والشعر لغات شتّى. لغات في لغة، وأحوال في حال، والشعر أمزجة وانتباهات تتبدل بالضرورة وفق اختلاف التجارب وتبدل الأحوال. لا كينونة للشاعر خارج لغته التي هي لغة متبدّلة بالضرورة، وعلى رغم اختلاف المدن التي يمكن للشاعر أن يحلّ فيها ويرحل عنها، إلا أنّ بيت الشاعر في آخر الأمر هو قصيدته.

العالم كله وطن الشاعر، لكن هذا الانتماء محكوم بمصادفات وضرورات لم تكن غالبا من اختياره. بهذا المعنى لا وطن نهائياً للشاعر سوى قصيدته فهي بيته الذي اختار.

عندما نعود مع الشاعر المنفيّ، قسراً أو اختياراً، إلى قصائده المبكّرة التي كتبها في بيته الأول نكتشف فيها السمات والملامح الأولى لصوته ولغته وخياله الشعري الذي سينمو ويتطور عبر الزمن. بدهي أن كلّ شيء سيختلف في ما بعد، في القصائد التي سيكتبها شاعر في مدن المستقبل بعيداً عن مدينته الأولى.

ولا ضير في أن يكتشف شاعر حيرته من حقيقة أن شخصاً آخر كتب تلك القصائد القديمة في دواوينه الأولى. شخص تركه حيث غادر، ليمكنه أن يكون شخصاً آخر في مدن أخرى وبين أناس آخرين غير أولئك الذين أسّسوا عالمه الأول. أياً يكن الجواب عن هذه الحيرة، فإن الشعر يتغير مع كل قراءة جديدة له، فكيف به عندما يُكتب في أمكنة وأزمنة وأحوال مختلفة؟

مع كل مكان جديد يطرقه الشاعر ثمة مغامرة جديدة وخبرات جديدة.

والعلاقة بالمكان واللغة والناس تبقى رهينة الطبيعة الخاصة بالشاعر. ولا يمكن بحال أن أستبعد المزاج الشخصي والطبيعة النفسية للشاعر في تفاعلها مع ذلك الشعور الطاحن بالاغتراب الوجودي الملازم للشعراء.. ذلك شيء أقوى في أثره على لغة الشاعر من المكان والزمان والقدر الشخصي وطبائع الناس المحيطين به.

الشعراء يختلفون في ما بينهم كما تختلف الأمكنة. فلكل شاعر أصول ومرجعية وثقافة ومزاج وتطلعات نتعرّف عليها في قصيدته التي هي كل ما يملك وما يجعل له حيزاً منظوراً، في وجوده الاستثنائي.

لحظة كيانية

الشعر لا يتنفس ولا يحيا إلا في الرموز والاستعارات، وليس ثمة في مادة الشعر الأولى قديم أو جديد بعيداً عن الجوهر، والشعر لا يعترف بالأزمنة، فالبعد والقرب يتباريان في معترك القصيدة. لا جدران ولا حواجز بين ما نسمّيه الماضي أو الحاضر أو المستقبل، هناك فقط المسافات والعلامات في كينونة متصلة مشعة بالجمال. والشعر يجمح كحصان كوني فوق الحواجز والحدود والتواريخ، الشعر كائن عصري وعابر للزمن.

في لحظة الكتابة، وهي لحظة كيانية، لكونها لحظة اتصال استثنائي للكائن المنصت إلى وجوده عبر الصّور والرموز وموسيقى الكون والكلمات، ثمّة حدث يفتح الزمن الصغير للشاعر على الزمن الكبير للكون، الزمن كله ملعب الشاعر، الزمن قبل أن يقسّمه المؤرخون إلى أزمنة وأمكنة وهويات، ليكون الكون مرئياً ومتخيلاً بالنسبة إلى الشاعر بكل ما يتحرك فيه وقد اعتمل وتفجّر وتلامح وصارت له صورة، هذا الكون، بجباله وبحاره وأنهاره وصحاراه وبلغاته وهوياته، بآلهته وأبطاله وضحاياه، وبإنسانه هذا الكائن الفريد المولع بالجمال هو ورشة عمل الشاعر وكينونته العابرة للزمن ■

نوري الجراح

لندن- يناير/كانون الثاني 2020



الرواية والتاريخ

استلهام التاريخ في كتابة الأدب

علاقة الأدب بالتاريخ قديمة، ويظلّ التاريخ عبر العصور ملهم الثقافات، وخزّاناً أثيراً يستقي منه الروائيّون أعمالهم، ينهلون منه حوادث شكّلت منعطفات هامّة في مرحلة من مراحله أو أكثر، يتّخذونها متكآت لهم ينطلقون من خلالها إلى عوالمهم الروائيّة الشاسعة، يبنون عالماً متخيّلاً على أساس نقاط علّام لهم، بحيث يهندسونها بطرائقهم الخاصّة وأساليبهم المبتكرة، حتّى لتكاد تنافس التاريخ المفترض، أو المدوّن، وتتقدّم باعتبارها تاريخاً لا تخييلاً، وهنا قوّة الخلق والابتكار والتخييل.

في هذا الملفّ تفتح "الجديد" الباب للتنقيب في سبل نهل الروائيّين لأعمالهم من طيّات التاريخ أو عتماته، وكيف نسجوها بصياغاتهم الخاصّة، وذلك من خلال عدّة دراسات تخوض في العلاقة بين الرواية والتاريخ، وأساليب الروائيّين ومغامراتهم في الغوص في أعماق التاريخ؛ البعيد أو القريب، وبلورة أعمالهم وممارسة الإسقاط على الراهن، والدفع إلى الاعتبار من الدروس التي يشتمل عليها هذا التاريخ، بنوازله وكوارثه، أو بمحطّاته المفصليّة التي رسمت مسارات أزمنة تالية عليها.

هل أصبح الروائيّ مؤرّخ العصر الحديث؟ إلى أيّ حدّ نجح الروائيّون بكتابة تاريخ متخيّل مبنيّ على وقائع تاريخيّة معلومة؟ هل يأتي الاشتغال على التاريخ من باب الهروب من الواقع أم لمحاولة فهم هذا الواقع أكثر فأكثر؟

هذه الأسئلة وغيرها، يحاول ملف "الجديد" تقديم إجابات عنها، حيث يضيء على هذه العلاقة الدرامية بين الرواية والتاريخ، وهذا التجديد الذي يلازم التاريخ روائيّاً، وكيف أنّ الرواية التاريخية تتحوّل إلى روايات إبداعية تنفتح على آفاق جديدة على أيدي حائكين؛ حكّائين، ماهرين يجيدون اللعب في هذا الميدان الثريّ، الساحر، الشائك

قلم التحرير

شارك في إعداد الملف

عواد علي وهيثم حسين



العلاقة بين الرواية والتاريخ

زياد الأحمد

العلاقة بين الرواية والتاريخ أهي علاقة أمومة ورضاعة تبادلية؟ أم علاقة تزاوج يعقد الروائي قرانها لينجبا كائناً ورقياً يحمل ملامح الأبوين؟ وبمعنى آخر هل الرواية مصدر من مصادر التاريخ أو التاريخ مرجع من مراجع الرواية؟ وما حقيقة مصطلح الرواية التاريخية؟

يكاد النقاد يجمعون على أن العلاقة بين التّاريخ والرواية علاقة إشكالية حيث تتداخل وتتشابك بينهما الكثير من الخطوط، خاصّةً وأنّهما يعتمدان على الكثير من المكوّنات المشتركة كالإنسان والزمان والمكان والطابع القصصي، فما من رواية إلّا وتقوم كالتاريخ- على بنية زمنية تاريخية تتشخص في فضاء مكاني وتمتد من الماضي إلى لحظة الكتابة وقد تتجاوزها إلى المستقبل، وكذلك التّاريخ. ولا تاريخ دون قصّ كما قال كروتشة، فهو نوع من الرواية لأحداث وقعت في الماضي، ونمط من الحكاية عن أشخاص وظواهر وأحداث اجتماعية واقتصادية وسياسية، ولعلّ هذا ما دفع بمحمود أمين العالم إلى القول بأن الرواية هي تاريخ متخيل داخل التّاريخ الموضوعي.

نبدأ بالتفريق بين التّاريخ والتأريخ: فالتأريخ بالهمز: هو الكتابة عمّا حدث أمّا التّاريخ فهو إعادة قراءة ما حدث، وإعادة كتابته بصورة أخرى أقرب إلى الحقيقة التاريخيّة ومن هنا كان الإشكال بين الرواية والتاريخ وليس التّأريخ (بالهمز) لأنّ الأديب يقرأ الأحداث بعينين: الأولى واقعية والثانية تخييلية ويعيد كتابتها في بنية فنية.

الرواية مصدرا تاريخيا

بما أن الرواية تتناول ظواهر اجتماعية، وكل ظاهرة اجتماعية هي ظاهرة تاريخية كما يقول باختين، نستطيع القول بإمكانية اعتبار الرواية مصدرا غير تقليدي للتاريخ؛ لأنّها الأقدر على التغلغل في طيات المجتمع وخبايا النفوس والأقدر أيضاً على إنطاق المسكوت عنه في الخطاب الثقافي والسياسي والاجتماعيّ العام.

وكثيرون من ذهبوا إلى أن الرواية هي كتابة التّاريخ غير الرسمي أو التّاريخ المنسي، فهي التي تتغلغل في تفاصيل ينساها ذلك التّاريخ الذي ينشغل بتدوين الأحداث الكبرة والأسماء العظيمة، وينسى تداعيات تلك الأحداث على الأرض والبشر الضحايا، الذين يعيشون في الظل بعيدا عن شموس قيادة الحدث، كما أنّه يدون حياة تلك الشخصيات المرمية على هامش الحياة والتاريخ وأعمالها، وما كان لنا أن نعرفهم لولا الرواية .وهذا ما أكده كارلوس فونتيس حين قال "أعتقد أن الرواية تمثل الآن تعويضا للتاريخ، إنّها تقول ما يمتنع التّاريخ عن قوله.... نحن كتاب أميركا اللاتينية نعيد كتابة تاريخ مزور وصامت، فالرواية تقول ما يحجبه التّاريخ" (مجلة الكرمل العدد 18).

ولا ننسى أن المؤرخين كانوا يتعاملون مع التّاريخ على أنّه نوع من الأدب، ويؤكد قاسم عبدة قاسم في مقالته "التاريخ والرواية" (مجلة العربي العدد 557) بأن العلاقة بين التّاريخ والرواية هي علاقة تكامل واعتماد متبادل، فالرواية هي وثيقة للمؤرخ الذي يريد أن يفهم مجتمعا في حقبة معينة، والرواية التي لم تكتب بقصد أن تكون تاريخاً تظل من أهمّ المصادر التاريخيّة لمعرفة النظام القيمي والأخلاقي، والعادات والتقاليد والمشاعر والأحاسيس ورؤية الناس لدورهم وعلاقتهم بالآخرين داخل مجتمعهم وخارجه. فضلا عن أنواع الملابس والطعام ورأيهم فيما يدور حولهم من أحداث وفي من يحكمونهم، وهي كلها أمور لا يجدها الباحثون في المصادر التاريخيّة التقليدية التي كتبت بقصد أن تكون تاريخا ولا يمكن لباحث أن يزعم أنّه فهم مجتمعا في فترة تاريخية ما دون أن يكون عارفا بآدابه وفنونه ومن بينها الرواية بطبيعة الحال.

ولهذا اعتبر الروائي الفرنسي بلزاك نفسه مؤرخ العصر، وإميل زولا هو مؤرخ للحياة الاجتماعية في القرن التاسع عشر، ونجيب محفوظ يؤرخ للقاهرة في الأربعينات، وكذلك عبدالرحمن منيف في مدن الملح، ثمّ في أرض السواد يؤرخ للجزيرة العربيّة والعراق.

التاريخ مرجعا أدبيا

كما يمكن للرواية أن تكون مصدراً من مصادر التاريخ، ويمكن للتاريخ أن يكون مرجعا للرواية ومنهلاً تستقي منه موضوعاتها، ومكوناتها كما تؤكد سليمة عذراوي أنّ هناك


كلالا إسحاق

ارتباطاً فطرياً بين التّاريخ والفنّ الروائي، إذ أنّ كليهما يتضمن سرد الأحداث بشكل قصصي، ولوجود هذه العلاقة بين الفن والتاريخ اتّجه الكتّاب إلى قراءة هذا المصدر الثري، وهضم صوره وصياغة موضوعاته صياغةً حيّةً نابضةً لتغدو وسيلةً للتعبير من خلالها عن أنفسهم باعتبار أنها ذوات تحسّ وقلوب تنبض.

هذا التداخل والتكامل بين الرواية والتاريخ دفع النقاد إلى التمييز بين كتابة التّاريخ والرواية التاريخيّة والرواية الأدبية، فالرواية التاريخيّة تشترك مع الرواية الأدبية في وجود بنية تاريخية تتأسس عليها (أشخاص وفضاء وشخوص كما في الواقع) لكنّ الرواية التاريخيّة تنطلق من ذوات وأحداث حقيقية وتشكل جزءاً من التّاريخ.

ولعلّ منبع الإشكالية بين التّاريخ والرواية كما يرى مفيد نجم (صحيفة العرب العدد 10353) يأتي من دلالة المصطلح الذي لا يقيم أيّ تمايز بين الرواية التاريخيّة التي تقوم على سرد وقائع وأحداث جرت في الماضي متتبعة في سردها التسلسل الزمني الطبيعي، والرواية التي تتخذ من التّاريخ فضاءً لها مستخدمة بذلك أدوات الخطاب التخييلي

كما يفرّق نجم بين الروائي والمؤرخ بقوله "ليس على الروائي أن يقوم بدور المؤرخ إذ لكل منهما أسلوبه ولغته في التعامل مع الواقع والأحداث، كما أنّ الزمن الروائي هو زمن تخيلي قبل كلّ شيء؛ على الرغم من محاولة الكاتب الواقعي أن يخلص للواقع من خلال تمثّله ولكن وفق ما تمليه رؤيته إليه وحاجات الخطاب المسرود، بينما يبقى المؤرخ أسير الحدث لغة ومنهجاً، وإذا كان التّاريخ هو ما كان فأنّ الرواية هي ما يمكن أن يكون".

وإذا رجعنا إلى جورج لوكاتش في كتابه "تاريخ الرواية" رأينا أنّه يعرّف الرواية التاريخيّة بأنّها رواية تاريخية حقيقية؛ أي رواية تثير الحاضر، ويعيشها المعاصرون بوصفها تاريخهم السابق للذات، "فهي عمل فني يتخذ من التّاريخ مادة له؛ لكنها لا تنقل التّاريخ بحرفيّته بقدر ما تصوّر رؤية الفنان له وتوظيفه لهذه الرؤية للتعبير عن تجربة من تجاربه أو موقف من مجتمعه يتخذ من التّاريخ ذريعة" كما يرى عبدالحميد القط في كتابه "بناء الرواية" (ص 23).

مسيرة الرواية التاريخية

لعلّ الإجابة عن تساؤلات تلك العلاقة الإشكالية بين الرواية والتاريخ تتوضح من خلال متابعة سيرورة ما عرف بالرواية التاريخية ومضامينها.

فمن خلال تتبعنا لها عالمياً وعربياً، وجدنا من

ينسبها في الغالب إلى الروائي الأميركي ستيفن كراين برواية "شارة الشجاعة الحمراء"، ولكن تكامل العناصر الفنية فيها تنسب إلى والتر سكوت الأسكتلندي (1771- 1832) أبي الرواية التاريخيّة وأشهرها رواية "إيفانهو" (1819) و"الطلسم" (1825) وقد كتب أكثر من 55 رواية جسّد فيها التّاريخ الأسكتلندي بطريقة فنية أكثر تأثيراً من كتب التّاريخ الجافة، حتى ساد اعتقاد الكتاب والباحثين على أنّ روايات سكوت أقرب إلى الحقيقة التاريخيّة من كتب المؤرخين ثمّ سار على نهجه بالورليتون وجورج إلبوت. وإلى بلزاك ينسب فضل إدخال العادات والتقاليد إلى الرواية التاريخيّة. وانتقل تأثير سكوت إلى أوربا كلّها فكتب في فرنسا ألكسندر ديماس الأب (1802-1870) التّاريخ الفرنسي ابتداء من عصر لويس الثالث عشر حتى عودة الملكية وتبعه في فرنسا فكتور هيجو فكتب "نوتردام دوباري" (1831) و"كاتر فان تريز" (1873) ومن ثمّ انتقل اللون الروائي التاريخي إلى سائر الآداب العالمية وكانت "الحرب والسلام" لتولستوي من أعظم الروايات التاريخيّة.

أما القصة والرواية التاريخيّة عند العرب فعُرفت في كتابات سليم البستاني وجورجي زيدان وأنطون فرح ويعقوب صروف وأمين ناصر وغيرهم من الجيل الأول، فقد كتبوا التّاريخ في سياق حكايات تكون أكثر تسلية وتشويقا، وقد قدّم جورجي زيدان 23 رواية تاريخية (1861- 1914) سماها "روايات تاريخ الإسلام" والرواية عنده وسيلة لتقريب التّاريخ وانتُقد زيدان بافتقاد رواياته للحقيقة التاريخيّة وتزييفه للتاريخ الإسلامي، كما اتّهم من قبله والتر سكوت بتزييفه للتاريخ الأسكتلندي، وهي تهمة يعاني منها أكثر كتاب الرواية التاريخيّة حيث يتهمون بالتزوير والتشويه والعمالة.

ثمّ تبعهم الجيل الثاني، ومنهم علي الجارم الذي قدّم أعمالاً تاريخية تهدف إلى التعريف ببعض الشعراء العرب؛ كابن زيدون وابن عباد وأبي فراس الحمداني والوليد بن يزيد. ومحمد فريد أبوحديد الذي عاد إلى ما قبل الإسلام ليستمد منه أعمالا روائية كعنترة والمهلهل والملك الضلّيل. وعلي أحمد باكثير في "وا إسلاماه" التي استمدها من معركة عين جالوت، ومحمد العريان الذي اقتصر على تاريخ مصر الإسلامية في عهدي المماليك والأيوبيين في رواياته "قطر الندى" و"شجرة الدر" و"على باب الزويلة"، وعنده تحولت الرواية التاريخيّة لتعكس حياة العامة بدلاً من الأبطال المعروفين، وكتب عادل كامل في التّاريخ الفرعوني "إخناتون" وأوغل عبدالمنعم محمد إلى عالم الأساطير والفانتازيا فكتب "إزيس وإيزوريس". أما عبدالمجيد جودة السحار فكتب قصة "أمير قرطبة" و"سعد بن أبي وقاص". وكتب نجيب محفوظ ثلاث روايات تاريخية استلهمها من التّاريخ الفرعوني وهي "رادوبيس" و"عبث الأقدار" و"كفاح طيبة". وتجاوزه نجيب الكيلاني بقدرات فنية عالية، وتقنيات سرد حديثة في رواية "عذراء جاكرتا" و"ليالي تركستان".

ونلاحظ أنّ أغلب الروايات التاريخيّة التي ذكرناها حاولت استلهام مواقف من التّاريخ القديم العربي والإسلامي، وهي محاولات لإبراز الذات القومية في مواجهة الغرب، شأنها شأن الرواية التاريخيّة الغربيّة التي بدأت تبعث في الذاكرة الشعبيّة تلك الظلال العظيمة للماضي، والتذكير باللحظات المجيدة في تاريخ أممها.

ومع جمال الغيطاني يتبلور مفهوم جديد للرواية التاريخيّة حيث أصبحت الرواية توهم بالاندراج في الماضي وتظلّ قائمة في الحاضر، كما في روايته "الزيني بركات"، وفي الرواية المكتوبة باللغة الفرنسية في الأدب العربي فأمين معلوف يشكل علامة فارقة فيها على مستوى الثقافة العربيّة والعالمية فقد كتب "حدائق النور" في المانوية التي انتشرت قبل الإسلام في بلاد فارس و"موانئ الشرق" التي أرخت للقضية الفلسطينية، و"سمرقند" التي تناولت عمر الخيام والحسن الصباح ونظام الملك، وما يميزه عن غيره إيمانه بفكرة التسامح ودعوته إلى الحوار بين الشرق والغرب.

ومن خلال ما سبق نستطيع القول إنّ ما اصطلح على تسميته بالرواية التاريخيّة نوعان من الروايات: الأول كتب التّاريخ بأسلوب أدبي اعتمد التوثيق حيناً والتوثيق والتشويق حينا آخر كما فعل جورجي زيدان، والثاني اعتمد التخييل التاريخي كجمال الغيطاني وكذلك منهم من اعتمد الشخصيات والأحداث التاريخيّة مكونا لروايته، ومنهم من تجاوزها إلى العامة متخذا من التّاريخ فضاءً مكانياً لروايته.

مصطلح الرواية التاريخية

هنا يحق لنا أن نتساءل ماذا عن روايات نجيب محفوظ التي اتخذت من القاهرة مكانا خلال نصف قرن وأكثر في الثلاثية التي مرت على ثورة 1919 و"خان الخليلي" التي قدمت لنا التّاريخ من خلال الإنسان و"الكرنك" التي صورت لنا ما آل إليه النظام، وأزعجت التيار الناصري أو هدى بركات التي رصدت في "ملكوت هذه الأرض" للحرب اللبنانية أو واسيني الأعرج الذي رصد فترات من الأزمة الجزائرية في "شرفات بحر الشمال" و"ذاكرة الماء" وفؤاد التكرلي في "المسرات والأوجاع"، وقد رصد الحرب العراقية الإيرانيّة من خلال تداعياتها على الإنسان والمجتمع، وأعمال شاكر الأنباري التي تناولت الحروب العراقية ومنها "نجمة البتّاوين" التي تناولت بداية الاحتلال الأميركي للعراق في 2003 من خلال الإنسان الذي دفع ضريبة ويلات تلك الحروب، وخاصّةً الطائفيّة منها، ونبيل سليمان في رباعيته الأخيرة ومنها "جداريات الشام نمنوما" و"ليل العالم" و"تاريخ العيون المطفأة"، وقد رصد من خلالها حراك الثورة السورية واختراق داعش لها في الرقة، و كذلك شهلا العجيلي في "سماء قريبة من بيتنا" التي تناولت مرحلة داعش وتداعياتها على الثورة السورية.

والسؤال المحوريّ هنا: أليس التّاريخ في تعريفه الاصطلاحي هو قراءة وكتابة أحداث وقعت في إطار زماني ومكاني محددين؟ والحدث والزمان والمكان مكونات أساسية للرواية في الوقت ذاته؟



كلالا إسحاق

من خلال هذه التساؤلات ستكون كلّ رواية هي وثيقة تاريخية تشهد على حقبة كتابتها، وهذا أمر لا يخلو من الصحة، ولكن ليست كل رواية تتحدث عن مرحلة تاريخية ما تصنّف تحت مصطلح الرواية التاريخية لتلك المرحلة.

ونرى أن الحد الفاصل بين الرواية الأدبية والتاريخية هو موقع زمن الروائي من زمن الحدث الذي يرويه، أو المسافة بين زمن السرد وزمن الحدث، فجورجي زيدان الذي عاد في القرن التاسع عشر -لحظة الكتابة- إلى صدر الإسلام ليروي أحداثه، تصنّف رواياته بالتاريخية وكذلك والتر سكوت في تناوله تاريخ أسكتلندا وألكسندر ديماس الأب مع تاريخ فرنسا. ونجيب محفوظ في ثلاثيته التاريخيّة والتي بدأها في "عبث الأقدار" بقولٍ يحدّد البعد الزماني للروائي من زمن الحدث "لاحت في الأفق الشرقي تباشير ذلك اليوم من شهر بشنس المنطوي في أثناء الزمان منذ أربعة آلاف عام...." فالمسافة الزمنية بين الروائي وأحداثه أربعة آلاف عام.

وأمين معلوف في "سمرقند" الذي رجع إلى القرن الحادي عشر والدولة السلجوقية، ليقدم لنا الشاعر عمر الخيام وعلاقاته بنظام الملك وزير الدولة والحسن الصباح في قلعة ألموت كزعيم للإسماعيلية، وكذلك يوسف زيدان في "عزازيل" التي تدور أحداثها في القرن الخامس الميلادي ما بين صعيد مصر والإسكندرية وشمال سوريا حتى أنطاكية عقب تبني الإمبراطورية الرومانية للمسيحية، وما تلا ذلك من صراع مذهبي داخلي بين آباء الكنيسة من ناحية والمؤمنين الجدد، والوثنية المتراجعة من ناحية أخرى .أما في "حدائق النور" فقد عاد إلى سنة 216 للميلاد ليصور حياة ماني ذلك المفكر الديني الذي انطلق مبشرا بالتسامح الديني في بلاد الفرس والروم.

فهذه النماذج وما شابهها هي ما يطلق عليه رواية تاريخية. أمّا رواية "فرانكشتاين في بغداد" و"نجمة البتّاوين" و"المسرات والأوجاع" فقد كانت لحظة الكتابة أو ما يسمى زمن السرد مرافقاً للحدث في العراق، أو أبعد قليلاً، والتاريخ فيها مكوّن لا بدّ لكل رواية منه، فهو الحامل والحاضن للحدث وهو مكوّن فاعل في الشخصيات وفي ملامحها النفسية والجسدية أحياناً، فالمرحلة التاريخيّة هي التي أفرزت شخصيات "نجمة البتّاوين" المتشائمة والسلبية وهي التي حولت الأصدقاء في "التائهون" إلى خنادق العداء والمواجهة. وأخيراً يمكن للرواية أن تكون تاريخاً، أو أن تكون تاريخاً موازياً لتاريخ ما، لكنها تتناول الحدث وإن كان تاريخياً من منظور ذاتي تخييلي، ومن المكن أن يكون بعيداً عن التوثيق، ولهذا يتهم المؤرخون الرسميون الروائيين بالتزوير والعمالة والردة الفكرية، كما أنّه من المكن أن تتحول لوثيقة تاريخية، ولو بشكل وجداني لحقبة ما، وليس من الضروري أن يكون همّ الروائي المعاصر أن يخدم التّاريخ بقدر ما يريد أن يخدم حاضره؛ متخذا من التّاريخ وسيلة لا غاية.

كاتب سوري



وجهان ووجهتان

محمّد صابر عبيد

تنشطر مفردة "رواية" من حيث اللغة والرؤية والدلالة على معنَيين، الأوّل "مصدريّ" من الفعل "روى، يروي، رواية"، والثاني اصطلاحيّ أجناسيّ هو فنّ الرواية المعروف بوصفه نوعاً سردياً بالغ الحضور والتداول والانتشار، وثمّة تشابك نسيجيّ ضمنيّ كبير بين الشطرين، من حيث أنّ "الرواية" بالمعنيين كليهما تنطوي على كلام مرويّ لحادثة مُعيّنة في زمان ومكان محدّدين تقوم بها شخصيات متنوّعة، ولعلّ "التاريخ" على هذا النحو هو رواية صرف يتوفّر على جملة العناصر كافة من زمن ومكان وحادثة وشخصيات، يرويها راوٍ أو مجموعة رواة لهم مقصديّة عالية في روايتها وتدوينها وإشاعتها وتداولها، ومن هذا التاريخ ما هو شفاهيّ يتحوّل بمرور الزمن إلى مرويّاتٍ أو سِيَرٍ شعبيّة تتناقلها شفاه الأجيال، وما يدوّن منها يصبح ما نصطلح عليه اليوم "التاريخ".

رواية التاريخ رواية مقصديّة ومصلحيّة تبتغي إيصال رسائل أيديولوجيّة في الدرجة الأساس لا يعنيها مطلقاً أن تكون فنيّة جماليّة، وراويها يتوجّه نحو هذه الغاية بما يمتلك من إمكانات على تحشيد قوّة الحادثة، وأسطرة الشخصيّة، وتوسيع حجم الفضاء السرديّ، لأجل تمكين الرؤية من بلوغ مراميها على أفضل سبيل ممكن ومتاح ومناسب، لذا لا يألو راوي التاريخ جهداً في استثمار طاقة المتخيّل على نحوٍ ما كي يرتفع بروايته إلى المقام الذي يريد، ولكن في حدود ضيّقة ومحسوبة بدقّة متناهية، إذ لا يوجد تاريخ واقعيّ حقيقيّ ينقل الأحداث التاريخيّة الواقعيّة كما جرت فعلاً نقلاً فوتوغرافياً حرفياً صافياً ونقياً، بل تعتمد رواية التاريخ وتدوينه على وجهة نظر الراوي "المؤرّخ" ومرجعيته المنهجيّة في طبيعة المرويّ وتحولاته وقضاياه، وفي انتمائه لما يرويه سياسةً وعقيدةً ورؤيةً، وهو غالباً ما يخضع لأيديولوجية معيّنة لها أهداف وغايات ومقاصد خاصّة سواء أكانت هذه الأيديولوجيا ذاتية أو موضوعية، فيسخّر لها ما يمتلك من أسلوب تعبيريّ وصناعة خبريّة روائيّة لتحقيق ما يصبو إليه من صورة سردية تستجيب لمنطلقاته وطموحاته، ولا تتطابق ضرورةً مع ما جرى فعلاً على أرض الواقع.

وهذا ما يفسّر اختلاف الروايات التاريخيّة حول حادثة تاريخيّة واحدة تتباين رواياتها بين راوٍ وآخر، بحسب المنهج التاريخيّ الذي يعتمده كلّ منهما في انتخاب زاوية الرؤية التي يسرد الحدث منها، واللقطات المحدّدة المنتخبة التي يلتقطها ويعنى بها العناية الكاملة من بين كلّ لقطات الحادثة كما جرت فعلاً، ومقدار الضوء الذي يسلّطه على أجزائها وبنياتها وطيّاتها وظلالها واحتمالاتها، وحجم العناية التي يوليها لقسم منها على حساب القسم الآخر، حتى ليبدو وكأنّ الراويان يرويان حادثتين مختلفتين تمام الاختلاف مع أنّ الحادثة واحدة.

الرواية بوصفها فناً سردياً متخيّلاً على هذا النحو لا تبتعد كثيراً عن التاريخ من حيث اعتمادهما على مرويّ/رسالة يقوم على وجهة نظر الراوي، لكنّ راوي التاريخ يتلاعب ويتصرّف بالحدث الواقعيّ وفق رؤية تخدم منهجه في التعبير والتدليل والتصوير، في حين يشتغل الروائيّ داخل فضاء متخيّل يستعير التقاطات وعلامات وإشارات ومعطيات في سيرته الذاتية والاجتماعية والثقافية والرؤيوية في مرجعيتها الواقعية، ويسرّبها بذكاء محسوب داخل نسيج متخيّله كي ينجح في صناعة نصّه الروائيّ على النحو المطلوب، ولا يمكن قطعاً استبعاد السيرذاتي التاريخي من أمام قاطرة العمل الروائي السائرة على سكّة التخييل، وليس من المصلحة الفنية مثل هذا الاستبعاد إن حصل لأنّ الروائيّ يكون حتماً أكثر براعة في رواية وتدوين ما يخصّه وما مرّ به وجرّبه أفضل ممّا يستعيره من تجارب أخرى أو يصنعه في مخيّلته، ومن ثمّ يعشّق ذلك بأسلوبيته الخاصة مع تجربة الرواية ليصوغ نسيجاً سردياً خاصاً تشتبك فيه ملامح من التجربة السيرذاتية مع فضاء التجربة الروائية في عالمها التخييليّ.

العلاقة بين التاريخ والرواية أكثر من وطيدة وأكثر من جدلية فهما ينتميان لمنظومة حكائيّة واحدة يستحيل فصلهما، لا تاريخ بلا فعالية سردية روائية ولا رواية بلا فضاء تاريخيّ، يغذّي أحدهما الآخر على نحو أكيد وأصيل وفعّال ومنتج، فالتاريخ ركيزة أساسيّة تختزن تجارب وحكايات وشخصيات وأزمنة وأمكنة وخبرات لا يمكن التغاضي عنها أو إغفالها، حين يريد الكاتب لعمله الروائيّ أن يحصل على الخصب المطلوب والحجاج القادر على إقناع المتلقّي بصدق ما يروي، ليس الصدق التاريخي الواقعي الاجتماعي الأخلاقي بل الصدق السردي الفني الجمالي الذي يخلق إحساساً في منطقة التلقّي بأهمية ما يروى لها وفائدته، إذ أشار كثير من الروائيين الكبار إلى ضرورة هذه العلاقة وخطورتها في ميدان الإبداع الروائي مؤكّدين أن لا مناص من استثمار التاريخ روائياً، على ما في هذه المحاولة الاستثمارية من أخطار محدِقة لا بدّ للروائي أن يتحسّب لها ويتفادى ما وسعه ذلك مغبة الوقوع فيها، فعامل الوعي وحساسية الاستبصار السردي هما من أشدّ العوامل الواجب حضورها في توظيف التاريخ روائياً كي لا يقع الروائي في حالة التنازل للتاريخي على حساب السردي الروائي، وهذه قضية في غاية الدقّة والخطورة لأنّ ثمّة خيطاً دقيقاً جداً بين التوحّل والتورّط في التاريخي بلا منقِذ، والعبور من فوقه نحو التخييليّ بلا حدود، فينبغي أن يكون التاريخيّ في الروائيّ أداة ووسيلة وليس هدفاً وغايةً للوصول إلى الكيان السردي الروائي المطلوب.



شفيق أشتي

أمانة التوثيق والنقل الحرفي للواقعة التاريخيّة واحدة من أكثر القضايا التباساً وتعقيداً في منطقة التاريخ ومنطقة الرواية معاً، فما هي حدود هذه الأمانة في نقل الحادثة التاريخيّة كما جرت فعلاً في أرض الواقع من غير زيادة أو نقصان؟ وكيف يمكن التعامل معها حين تنتقل الحادثة من حاضنتها التاريخيّة إلى حاضنة أدبيّة لا تُعنى بصدقيّة المحتوى، بل تلتقط صورة منها ذات حساسيّة خاصّة لتوظيفها أدبياً على نحوٍ لا علاقة له بأمانة التوثيق بل بتخييليّة المكتوب، وتظلّ المعاناة قائمة في تفسير المحتوى السرديّ الروائيّ حين يعتقد كثير من القرّاء أنّ البطل هو الروائي نفسه، لذا نجد الروائيين يضعون عتبة تنبيهيّة في الصفحات الأولى من رواياتهم تقول

بأنّ أيّ تشابه بين إحدى شخصيات الرواية والشخصيات الموجودة في الواقع ليست سوى مجرّد مصادفة، ولا علاقة لشخصيات الرواية بالواقع لا من قريب ولا من بعيد، مع أنّ بعض القرّاء يذهب في رؤية تأويلية سيميائية معيّنة نحو معاملة هذا التنبيه بأنّه توكيد لهذه العلاقة وليس نفياً لها، لأنّ الافتراض الأساس في مثل هذه الحالة أنّ الرواية عمل تخييليّ لا يحتاج إلى مثل هذا التنبيه، وينبغي مقاربته على هذا النحو من دون الدخول في مقارنات بين شخصيات الرواية وشخصيات واقعية بينهما شبه ما.

التصرّف برواية الحدث أسلوبياً يعكس منهجيّة الراوي (المؤرّخ/ الأديب) في تحقيق مقاصده ونيّاته من سردها على نحوٍ معيّنٍ، وهذا التصرّف مبنيّ أساساً على رؤية مسبقة تنحاز نحو التاريخيّ أو الأدبيّ استناداً لمعايير وأهداف وسياقات تمثّل شخصيّة الفاعل السرديّ، وإذا كان الراوي "المؤرّخ" يتحرّك بدوافع أيديولوجية غالباً ويتصرّف بالواقعة التاريخيّة المُراد سردها تاريخياً على وفق هذه الرؤية، فإنّه يسعى إلى التلاعب بها على النحو الذي يستجيب لهذه الدوافع ويحقّق الجزء الأكبر من تجلّيها في المسرود، في حين لا يعيش الراوي "الروائي" تحت هذا الضغط إذ هو يتحرّر أساساً من هذه المقاصد الأيديولوجية ذاهباً باتجاه مقاصد فنيّة ذات طبيعة نوعية خاصة، لا تستلزم منه التلاعب المقصود بالواقعة وتسييسها بما يستجيب لتوجيه صدقيّتها باتجاه معيّن، بل هو يتصرّف بها على وفق مقاصد فنية لا علاقة لها بتأثير صدقيّة الواقعة في مجتمع القراءة أو عدم صدقيتها، بناء على إشكالية النقل السرديّ من حاضنة الواقع إلى فضاء النصّ الروائي.

اختراع الرؤية وابتكارها اعتماداً على مرجعيّة ذات أصل تاريخيّ واقعيّ يساعد الروائيّ على الإمساك بعناصر التشكيل جيداً، لذا لا ينجح الروائيّ -مهما حاول- استبعاد سيرته الذاتيّة حتى ولو كان حضورها في روايته بسيطاً أو عابراً أو إلماحيّاً، فهي حاضرة على نحوٍ من الأنحاء عن طريق لمحة أو فكرة أو حادثة أو ذكرى أو صورة، أو غير ذلك من ذخيرة السيرة الذاتية الضاغطة على عقل الكتابة السرديّة وهي تتدافع لأجل أن تعثر لها على مكان في متن الرواية، وليس من مصلحة الرواية أن يقوم الروائي بتعمّد استبعاد هذا الحماس السيرذاتي للتوغل نحو العمق الروائيّ، لأنّ وجوده على هذا النحو سيمنح الجوّ السردي في الرواية رطوبة سردية لا يمكن تعويضها فيما لو تمّ تنحيته خارج الفضاء الكتابيّ، مثلما ينبغي أن يكون حضور هذا الحماس السيرذاتيّ بالقدر الذي يضيف للرواية ولا يُنقِص منها، إذ لا بدّ أنّ يكون لفعاليّة التخييل السردية المقام الأول في فضاء الرواية.

الحادثة التاريخيّة تختلف باختلاف نوعية الحدث وطريقته وحجم تأثيره في المحيط المكاني والزماني والحضاري، ويسعى المؤرّخ إلى توثيقها بناءً على معطيات نوعيتها وطريقتها وحجمها كي يضمن الدرجة المطلوبة الضرورية من الموضوعية، التي يكون بوسعها تقرير الحادثة كما حصلت فعلاً أو أقرب صورة ممكنة إلى ذلك تعبّر عن منهج التفكير التاريخيّ للمؤرّخ من جهة، وتحقّق هدف الكتابة من جهة أخرى، أمّا الحادثة الروائيّة فإنّ من أبرز شروطها الرئيسة التخلّي عن الالتزام بالمنطق الأسلوبيّ الصارم في الكتابة التاريخية، واستعارة الحادثة/الحوادث لتوظيفها توظيفاً فنياً ينتقل فيها إلى فضاء المتخيّل ويهمل الصلة الموضوعيّة بالواقع، وهذا يعتمد بالتأكيد على منهج التفكير من جهة وهدف الكتابة من جهة أخرى.

لعلّ مصطلح "الرواية التاريخية" هو الأقرب إلى محاولة جمع المصطلحين معاً "الرواية والتاريخ" في بؤرة واحدة، إذ اشتمل المصطلح الجامع على وضع المصطلح الجديد بين الرواية والتاريخ في نصّ واحد، يعمل فيه الفضاء السردي التخييلي الكائن في مصطلح "الرواية" مع الفضاء المرجعي الواقعي الكائن في مصطلح "التاريخ" على منضدة محكيّ واحد، في معادلة اصطلاحية تأخذ من المصطلحين المتشابه والمختلف معاً لأجل توطين فكرة العلاقة الجدليّة الوطيدة بينهما، على الرغم من أنّ "الرواية التاريخيّة" العربية -على وجه التحديد- تميل نحو الحرص التاريخي الواقعي على حساب المتخيّل الروائي، وهي حالة وسط تقع بين صلابة رواية التاريخيّ المحض في السرديّة التاريخية الصافية، ونعومة الأسلوب السرديّ في تقديم عرض روائيّ ينقل حادثة تاريخية بعينها لكنّه لا يلتزم الصرامة السردية التقليدية في رواية التاريخ، والإفادة من ذلك في نقل رؤية أيديولوجية محدّدة لها علاقة بالتنوير الثقافي الطليعي نحو إشاعة قيم جديدة تستهدف التأثير في وسط التلقّي.

ناقد وشاعر عراقي

شفيق أشتي



السرد التاريخي والرواية التاريخية

سعيد يقطين

لا يمكن الحديث عن الأدب إلا من خلال أجناسه. كما أنه لا يتأتى لنا تناول أيّ جنس منها بدون الانطلاق من أحد أنواعه. يتقاسم الإحساس بنوعية الأجناس الأدبية كل من القراء والكتاب، ضمنا أو مباشرة. فحين يقرر كاتب ما إبداع عمل أدبي، فهو ينتجه في نطاق القصة أو الرواية أو القصيدة مثلا، ضمن تصور عام للأدب تلتقي فيه كل الأشكال الأدبية. وفي الوقت نفسه، يبدع ذلك الأثر في نطاق النوع الخاص الذي ينشغل به، مراعيا في ذلك القواعد الخاصة بهذا النوع على وجه الإجمال. ويمكن قول الشيء نفسه عن القارئ. فالذي يتجول بين الأروقة الخاصة بالأدب في مكتبة خاصة أو عامة، يختار منها ما يتلاءم مع ميولاته. إن عاشق الرواية البوليسية غير المهتم بالرواية العاطفية، أو التاريخية. وقس على ذلك. وكل قارئ لأيّ نوع تتشكل لديه خطاطات عامة لقواعد أيّ نوع فيمكنه ذلك، عبر التفاعل مع ما يقدمه له الإنتاج الأدبي، من تحقيق المتعة أو الفائدة المراد تحصيلها من وراء عملية القراءة.

الدراسة الأدبية تختلف باختلاف الاتجاهات والمدارس والحقب التاريخية. فالناقد غير العالم، وهما معا غير المربي، أو الإعلامي. فالناقد، حين يدرس الرواية يكون أحد اثنين: إما أنه يؤمن بنظرية الأجناس، ويفرض عليه ذلك التعامل مع العمل وفق إجراءات ومقتضيات النوع لغايات ومقاصد ينشدها من وراء هذا الاهتمام. وحين يكون العكس يشتغل بأيّ نص سردي بغض النظر عن انتمائه النوعي، وتكون لذلك أهداف أخرى.

الأدب ونظرية الأجناس

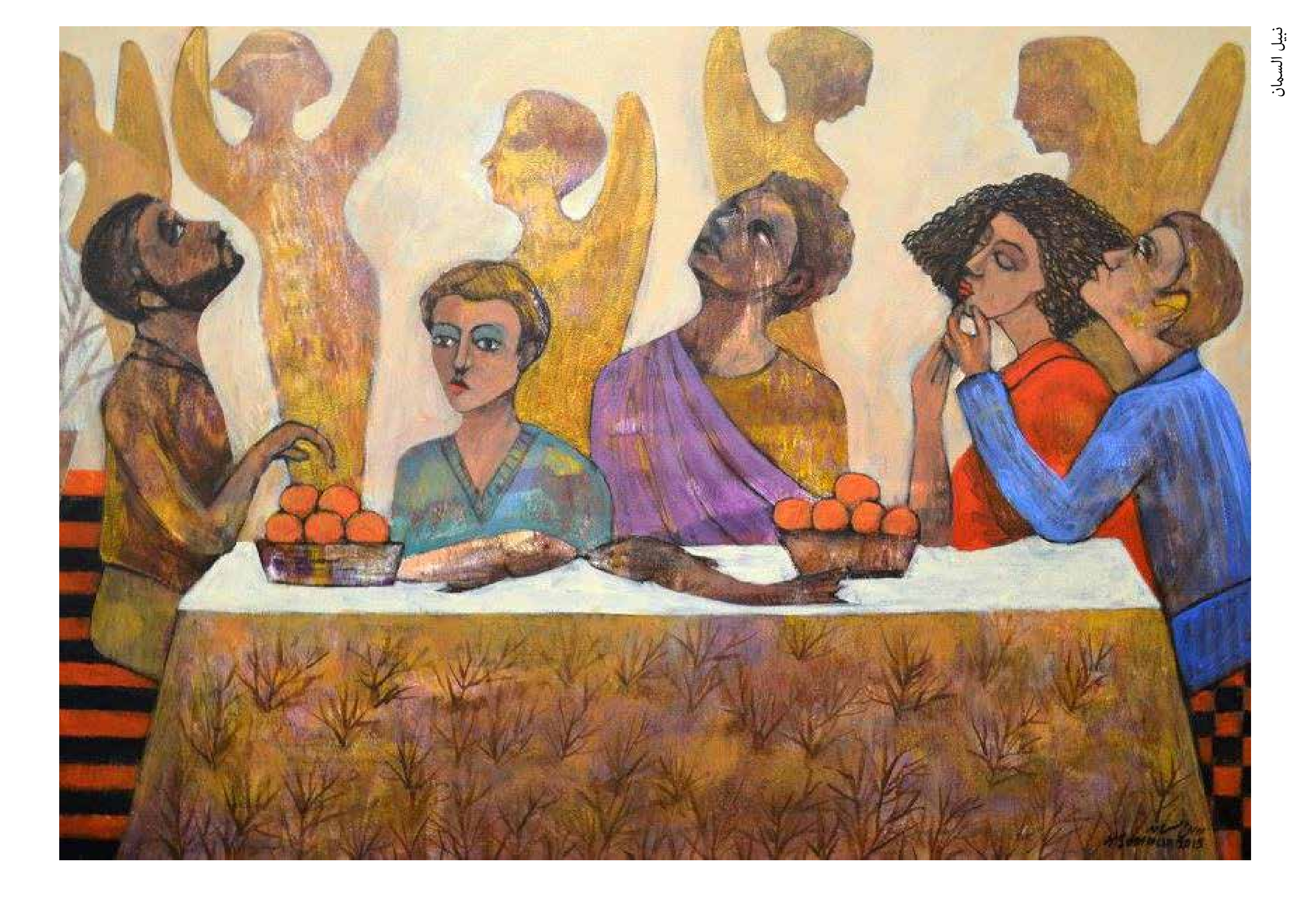
لا يمكن الاشتغال بالنوع السردي إلا من عنده تصور عام عن الجنس السردي، وفي نطاقه يتعامل مع أيّ نوع. لذلك نجد الدراسات التي تهتم بالأجناس ونظريتها قليلة بالقياس إلى الدراسات النقدية. إن أول أثر عمِل على تأسيس نظرية متكاملة لأجناس القول والإبداع تحقق مع أرسطو في كتابه "البويطيقا". وظل هذا الكتاب يمارس تأثيره في تصنيف الأعمال إلى القرن العشرين. بل إن أثره امتد إلى الدراسات العربية التي ظلت تنطلق منه في تصنيفها، ولا سيما في العصر الحديث تحت تأثير الدراسات الأدبية الغربية. لا ريب أن هناك محاولات كثيرة حاولت القيام بهذا العمل لكنها لم تصل قط إلى "القانون" الذي سطره أرسطو. ولعل أهم إعادة قراءة بويطيقا أرسطو من حيث تركيزها على البعد الجنسي تتجلى فيما قام به جيرار جنيت في كتابه "معمارية النص".

وفي العصر الحديث، وبسبب تغير أشكال التعبير وتعددها، بدأت تظهر محاولات جديدة، لكنّ أيّا منها لم يصل إلى المنتهى الذي يمكن أن يقدم صورة متكاملة وشبه نهائية لما يمكن أن تكون عليه الأجناس والأنواع وقد تنوعت بتنوع الوسائط، وتعددت بتعدد التجارب الإبداعية. فكان أن بدأت تظهر قناعات باستحالة التمييز بين الأجناس والأنواع لزئبقيتها، وتداخل بعضها مع بعض. ومع هيمنة مقولة النص تحت تأثير الدراسات اللّسانية، بدأ يقع التسليم بلا أهمية الجنسية والنوعية. هذه الدعوى تلقفها التجريبيون من الكتّاب، ودافع عنها ثلة من النقاد. لكن ذلك لم يمنع من استمرار التمييز بين الجنس والنوع، لدى الكثيرين من القراء والمبدعين في الغرب، وأغلب الدراسات الأدبية المعاصرة تتعامل مع الأدب من خلال أجناسه وأنواعه. بل إن العديد من الاختصاصات قصرت اهتمامها على جنس معيّن (السرد مثلا)، أو التركيز على نوع خاص منها (الرواية البوليسية مثلا). أما في الوطن العربي بسبب غياب الاهتمام بالدراسة الأدبية من مختلف جوانبها، فقط تم تعطيل الوعي الجنسي والنوعي، فكان عدم التمييز واقعا يشهد به الإبداع والنقد معا.

الرواية العربية بلا أنواع؟

لقد تطورت الرواية العربية منذ منتصف القرن الماضي، وصار لها حضور يفرض نفسه على غيرها من الأجناس والأنواع، ولا سيما الشعر الذي ظل يحتل المكانة الأساسية في الإبداع العربي. وإذا كان الحديث عن الأنواع الروائية العربية ممكنا قبل هذا التاريخ (رواية تاريخية، واقعية، رومانسية، رمزية، رواية جديدة...) فإنه منذ هيمنة مفهوم النص في الأدبيات العربية تقلص الاهتمام بها، وصار ادعاء كتابة "رواية" كافيا للدلالة على عمل له شرعيته الإبداعية.

إن عدم التمييز بين الأنواع الروائية العربية جعل كل عمل سردي، أيّا كانت طبيعته "رواية" ما دام الكاتب يضعها مُناصًا لعمله.



نبيل السمان

لا فرق في ذلك بين رواية في تسعين صفحة، وأخرى في مئتين، وثالثة في ثلاثية أو خماسية. كما أنه لا فرق بين الرواية حسب الموضوع أو الطبيعة أو الوظيفة. كل شيء رواية. كما أن الدراسات الأدبية العربية، وهي تهمل البحث في أنواع الرواية التاريخية، أو في تغييب أيّ قراءة للرواية وهي تتصل بالتاريخ مثلا ظلت حبيسة تحليل نصي، بغض النظر عن قيمته، لا يبحث إلا في ما تشترك فيه الروايات المختلفة، فكان ذلك حائلا دون التوقف عن خصوصيتها في تعاملها مع التاريخ.

حين نتجاوز هذا الواقع المعطى في الوطن العربي نجده مختلفا عما تعرفه الآداب العالمية المتطورة حيث الأنواع الروائية متعددة، وهي تثرى بجديد الأنواع المستحدثة، ولا أدلّ على ذلك من الرواية التاريخية التي ما تزال تحظى بمكانتها السردية، بل إنها ازدادت وتضاعفت منذ أواخر القرن الماضي، وسط الأنواع الروائية الأخرى، وقد عرفت تطوّرات كبيرة في صيرورتها جعلتها تختلف عمّا كانت عليه منذ تشكلها في الآداب الغربية.

إذا أخذنا الرواية التاريخية نجدها قد تأسّست في الوطن العربي على يد جورجي زيدان في بدايات القرن العشرين، على غرار الرواية التاريخية الغربية، وكتب في نطاقها الكثير من الروائيين العربي إلى خمسينات القرن الماضي مشددين بشكل أو بآخر على أنهم يكتبون الرواية التاريخية. لكن منذ الستينات صار التأفف من اعتبار روايات تنطلق من مادة تاريخية محددة رواية تاريخية. وظل هذا المنوال ساريا، إلا فيما ندر إلى الآن. ونجد ترجمة لذلك على مستوى الدراسات الأدبية في إقدام الباحث عبدالله إبراهيم على استبدل "الرواية التاريخية" بما أسماه "التخييل التاريخي" بحجة أن ذلك "سوف يدفع بالكتابة السردية المتصلة بالتاريخ إلى تجنب ما يثار حولها من خلاف كلما نوقشت قضية الأنواع [الأجناس] الأدبية، وحدودها، ووظائفها، وسيتولى فضلا عن ذلك، ردم ثنائية الرواية والتاريخ".

إن اقتراح هذا الاستبدال لا مبرّر لها منهجيا ولا نظريا. ولعل السؤال حول قيمته المضافة إلى التحليل يمكننا من معاينة أن تجنب ما يثار حول قضية الأجناس الأدبية لا يضيف شيئا بل إنه يكرس تصورا يناقضه واقع الحال. إن نظرية الأجناس مبحث مركزي في الدراسات الأدبية كيفما كان اتجاهها. كما أن ردم ثنائية الرواية والتاريخ يجعلنا نتساءل ما معنى هذا الردم؟ فالرواية رواية، والتاريخ تاريخ. ولا يمكن إلا أن تقام بينهما علاقات متعددة الأبعاد، والأشكال. إنّ بوسع الرواية أن تقيم علاقات مع الجغرافيا، والاجتماع، والنفس... دون أن تفقد خصوصيتها لأن المسألة تتعلق بكيفية التعامل مع الاختصاصات والموضوعات. وهذه الكيفيات هي التي تحدد الأنواع الروائية، وتؤكد إمكانية تطورها.

نبيل السمان

إن استعمال "التخييل التاريخي" محل "الرواية التاريخية" يعني استبدال مصطلح نوعي بآخر. وأيّ نوع، كيفما كان، إذا ما أتيح له أن يتطور في الزمان، ويستقطب الاهتمام الإبداعي، لا يمكنه إلا أن يعرف تحولات على مستوى بنياته ووظائفه، فيصبح بذلك متضمنا لأنواع فرعية، تماما كما وقع مع الرواية التاريخية الغربية والعربية أيضا. ومعنى ذلك بكلمة أخرى، أن التخييل التاريخي قابل لأن يتضمن أنواعا فرعية مع الزمن، وإلا كيف تتساوى الروايات في تعاملها مع التاريخ؟ فهل استبداد المماليك هي السائرون نياما؟ وهل معا هما الزيني بركات أو العلامة؟ وقس على ذلك. إن العلاقة بين الرواية والتاريخ لا ينبغي أن تردم، ولكن علينا أن نعمل على استكشافها لمعاينة كيف يبني الروائي علاقته بالتاريخ؟ ولماذا؟ وبأيّ طريقة؟ ولأيّ مقاصد؟ ويمكننا الجواب عن هذه الأسئلة من تحديد الفروقات بين الروايات وهي تتعامل مع التاريخ من خلال الوقوف على نوعياتها.

السرد التاريخي والرواية

إن رؤية التاريخ والرواية من خلال البعد السردي الذي يجمع بينهما جدير بأن يحملنا على التمييز بين السرد الأدبي عامة، والروائي على وجه الخصوص، والسرد التاريخي، من جهة، ومن جهة أخرى، يدفعنا إلى البحث في العلاقة الممكنة والمحتملة بينهما من جهة أخرى. لماذا نكتب التاريخ؟ ولماذا يستقي الروائي مادته منه؟ للجواب عن هذين السؤالين، وهما يتعلّقان بوجود كل منهما، لا بد لنا من منظور سردياتي تدقيق الموضوع التاريخي الذي يتعامل معه المؤرخ والروائي، وإلا صار كل شيء تاريخا، وكل إبداع روائيا؟ فالمادة التاريخية التي يقدمها الإخباري ليست هي التي يقدمها المؤرخ أو فيلسوف التاريخ؟ ويمكن قول الشيء نفسه عن الروائي. فالروائي الذي يبني رواية على مادة تاريخية جاهزة لأنه يحتاج إلى مادة حكائية فقط، ليس هو الروائي الذي لا تهمه المادة، ولكن يعنيه تقديم رؤية خاصة عن الإنسان بغض النظر عن الزمان.

إن كتاب التيجان ليس مروج الذهب أو تاريخ بغداد أو تاريخ دمشق، أو كتاب العبر. قد نجد السرد التاريخي في كل هذه المصنفات، لكنه يختلف من كتاب إلى آخر. كما أن الفعل السردي في كل هذه الكتب ليس فقط طريقة لتقديم المادة التاريخية، ولكنه أيضا تعبير عن رؤية، وله مقاصد خاصة لا يمكننا تبينها إلا من خلال التركيز على البعد النوعي في الكتابة التاريخية. ويمكن قول الشيء نفسه عن الرواية التاريخية فالكتابة عن فضاء تاريخي، أو عن شخصية تاريخية، أو اختيار فترة معينة من الزمان تعبير عن اختيار نوعي، لمقاصد محددة. كما أن اعتماد روائي ما مادة لا علاقة لها بمرجع تاريخي محدد من خلال اعتماد زمن غابر، وبمختلف المؤثثات التاريخية يمكن أن يشترك مع رواية أخرى تعود بنا إلى مرجعية تاريخية معينة إذا كانت الطريقة المعتمدة مشتركة، ويمكنها أن تختلف باختلافها.

الرواية التاريخية نوع سردي معترف به عالميا. وككل الأنواع تتعرض للتطور أو التراجع. وهي حين تتطور فهي تتجاوب مع التطورات الطارئة على مستوى فهم التاريخ والإنسان والواقع، ولا يمكن لذلك إلا أن يجعلها في صيرورتها تفرز أنواعا جديدة من الرواية التاريخية. هذا هو واقع الرواية التاريخية عالميا، وهو نفسه الواقع الذي عرفته الرواية التاريخية العربية، سواء أقرّ بذلك الروائيون، أو رفضه النقاد. ما أسهل أن نلغي جنسية الإبداع ونوعيته، وما أصعب استكشاف الخصوصيات النوعية الفرعية لنوع يفرض نفسه لأن ذلك يدفعنا إلى البحث وبذل الجهد المضني. وإذا كانت للمبدع الحرية في أن يدعي ما يشاء، فعلى الباحث أن يستكشف الحقيقة المتوارية وراء الأشياء.

ناقد وأكاديمي مغربي



رواية التّاريخ

المثابات المصطلحية والمناحي التمثيلية

نادية هناوي

ليس من قبيل الصدف أن يميل الفيلسوف إلى السرد فيكتب الرواية، كما أن ليس من الغريب أن يزاول المؤرخ السرد وهو يوثق لواقعة من وقائع الماضي أو يؤرشف حادثة من حوادث الحياة، وهذا هو بالضبط عمل الروائي الذي يمارس الكتابة السردية برغبة الفيلسوف ونزعة المؤرخ. وما ذلك إلا لأن الثلاثة الفيلسوف والروائي والمؤرخ ما برحوا يكترثون بالزمان، فهو القاسم المشترك بينهم، متعاملين معه تعاملا سرديا يتعدى حدود الوقت الفيزيقي إلى فضاءات مديدة زمانية لا زمنية تعارض التقييد ولا تقر بالتحديد أساسها الانسياح في التخييل. فتغدو الصلة بين السرد والتاريخ رؤيوية فلسفية وهي تغوص في الفعل الإنساني.

والعلاقة بين الكتابة التاريخية والكتابة الروائية قديمة قدم الفلسفة، ولعل مبتدأها عند هيرودتس الذي ألف أول كتاب في التاريخ فكان الأب الشرعي له. وبالرغم من التطورات التي شهدتها البشرية على طول تاريخها؛ فإن تلك العلاقة ظلت قائمة بدعائم مهمة وأكيدة تجعل أيّ عملية لتوصيفها أو التعريف بها متجهة صوب التناظر الذي به يصبح تسريد التاريخ أو ترخنة السرد واحداً، فيمسي الروائي مؤرخا والمؤرخ روائيا وبوعي فلسفي بالاثنين الإنسان والزمان.

ولعل السر في قوة هذا التعالق بين التاريخ والسرد والفلسفة يكمن في الإنسان نفسه الذي أدرك أن لا غنى لحياته عن السرد وهو يؤرخ لحوادثها، كما أن لا استبعاد للتاريخ والإنسان يبصر واقعه بعين راصدة توثق ما فيه من عجائب وغرائب، فيزداد تمسكه بالتاريخ ويتوثق وعيه بالسرد حتى لا مجال للتنازل عن أيّ منهما.

ولكل من السرد والتاريخ فلسفته الخاصة. ومن طروحات الفلسفة التاريخية المعاصرة أن التاريخ ليس واحدا، فهناك التاريخ الرسمي الذي هو أكثر أنواع التاريخ سيادة، وما ذلك إلا لأنه اهتم بالآحاد كعظماء ومنتصرين ليكون لسان حالهم الذي يصب في خدمة مصالحهم، غير مكترث بالتوثيق للعموم الكادح ولا آبه بتسجيل تضحياته وآلامه. ولذا وصف فالتر بنيامين كل وثيقة من وثائق هذا التاريخ أنها وثيقة من وثائق البربرية.

وقد عبر تودوروف عن هذه المغالطة، فالتاريخ الذي اكتسب وجوده من وجود الإنسان بوصفه كائنا ناطقاً وفاعلاً هو التاريخ نفسه الذي لم يعر أهمية إلى أن يكون المكتوب فيه ناطقا بالحقيقة كون الشيء المهم عنده هو أن يكون المدون التاريخي مقبولا، ولذلك لم تعد لفكرة الزيف أهمية في تدوين التاريخ (ينظر: فتح أمريكا ومسألة الآخر، تزفتان تودوروف، ترجمة بشير السباعي، تقديم فريال جبوري، سينا للنشر، القاهرة، ط1، 1992، ص 62).

هكذا غدا التاريخ الرسمي هاضما لحقوق المجموع الذي جعله متداريا في الآحاد ومسحوبا في ذيله. ليس ذلك حسب؛ بل إنه جعل هذا المجموع مسؤولا وملوما حين ينتكس هؤلاء الآحاد أو يخسرون، وهذه هي الغرابة في فلسفة التاريخ.

ومن التاريخ أيضا التاريخ التبريري والتاريخ الطبيعي والتاريخ النسوي والتاريخ العالمي وتاريخ العائلة وتاريخ الأمومة لباخوفن والتاريخ الجديد لجاك لوغوف والتاريخ الآني لجان لاكوتور وتاريخ الذهنيات لفيليب أرياس وغيرها من التواريخ التي بها تتوكد العلاقة المنطقية التي تجمع الفلسفة بالتاريخ حياتيا وتدعم صلة الإنسان بالزمان سرديا.

ولأهمية هذه العلاقة اختلف المنظرون والنقاد الحداثيون وما بعد الحداثيين في الاصطلاح على الإنتاج الكتابي الذي يُمثل به جماليا على تعالق فلسفة التاريخ بالتخييل السردي.

ولأن في التاريخ سعادة تكمن في لا إساءة استعمال فينومينولوجيا الذاكرة التي هي اللحظة الموضوعاتية للذاكرة، اعتمد بول ريكور مفهوم الرواية الكلاسيكية مطبقا منظوره ما بعد الظاهراتي للتاريخ على الروايات: "مسز دالاوي" لفرجينيا وولف و"الجبل السحري" لتوماس مان و"البحث عن الزمن الضائع" لمارسيل بروست. ولعل الذي جعل ريكور ينحاز إلى الرواية الكلاسيكية هو الزمان الذي هو فيها سيرورة لا منتهى لها، واقفا في وجه الموضات الأدبية مدافعا

سهير السباعي



عن الحدث التاريخي في وجه كل المدارس التي قللت من شأن التاريخ الفردي أو الاقتصادي أو الاجتماعي (ينظر: الذاكرة التاريخ النسيان، بول ريكور، ترجمة وتقديم وتعليق د. جورج زيناتي، دار الكتاب الجديد المتحدة، بيروت، ط1 ، 2009، ص 32 و243).

وفي إطار النسيان والذاكرة ومسألة المحو والغفران طرح ريكور ما سماه "تقاطع الإحالة" بين التاريخ والقصص في الرهان على تصوير الزمان، مبينا أن التاريخ بالمفهوم الكوني للعالم هو الزمان الذي يضعف الأشياء ويوهنها وأن الأشياء جميعا تشيخ عبر الزمان وكل شيء يتلاشى بمروره (ينظر: الزمان والسرد، الزمان المروي الجزء الثالث، بول ريكور، ترجمة سعيد الغانمي، بيروت، ط1، 2006، ص25). وهذا التصور للزمان جعله يرى الأجناس غير منغلقة قائلا "إن عناوينها المؤقتة لا تلزمني مقدما بأيّ تصنيف مطلوب للأجناس الأدبية" (الزمان والسرد، الجزء الثاني، التصوير في السرد القصصي، بول ريكور، ترجمة فلاح رحيم، 2006، ص21).

وعدَّ السرد القصصي مع السرد التاريخي فروعا تنضوي في خانة المحاكاة والكفاح ضد الأعراف السائدة الإليزابيثية والكلاسيكية (الزمان والسرد، الجزء الثاني، ص 33).

واستعمل سرج دوبروفسكي مصطلح "التخييل الذاتي" ووضعه على غلاف روايته "خيوط" عام 1977 كجنس فرعي ردا على فيليب لوجون الذي استبعد أن يكون في تاريخ الرواية نص روائي قائم على ميثاق تخييلي، لكن فانسا كولونا فرّق بين التخييل الذاتي والسيرذاتي (ينظر: معجم السرديات، محمد القاضي وآخرون، إشراف محمد القاضي، دار الفارابي، بيروت، ط1، 2010، ص78، 79).

واجترحت ليندا هتشيون مصطلح 'ميتاخرافة التاريخية" 1989 والذي ترجم أيضا بـ"الميتارواية التاريخية"، وفضّل الناقد فاضل ثامر تعريبه بـ "الميتاسرد التاريخي". ويقوم عمل هذا المصطلح على إخضاع "التمثيل القصصي -الخرافي والتاريخي- لفحص تدميري مشابه في الشكل ما بعد الحداثي التناقضي" (سياسية ما بعد الحداثية، ليندا هتشيون، ترجمة د. حيدر حاج إسماعيل، المنظمة العربية للترجمة، مراجعة ميشال زكريا، بيروت، 2009، ص 87)، والميتاخرافة التاريخية تعني أيضا العودة النقدية للتاريخ أو القراءة التفنيدية للماضي بوعي ذاتي ميتاخرافي في شكل نصوص ساخرة (بارودية) هي شكل من أشكال الاعتراف التي تعيد تقديم الماضي بشكل يجرد التاريخ من كليّته. ومن خلال الشك والنقض والتصوير سننظر للوثائق والسجلات على أنها نصوص ازدواجية فيها إساءة استعمال للتاريخ.

ولا ترى هتشيون أن نظرية الكتابة السردية هي وحدها التي فككت سياسة التمثيل القصصي، بل التفكير النسوي عمل على ذلك أيضا (ينظر: سياسية ما بعد الحداثية، ص 141).

وتبنت برندا مارشال مصطلح هتشيون، متأثرة بمنظور هايدن وايت عن "الميتا تاريخ" وعرفت "الميتارواية التاريخية" بأنها "صيغة قوية ممكنة من صيغ الرواية..إنها توحي للقارئ بأنه طالما هو متورط في قراءتها.. يتم تنبيه القارئ أن هذه القصة شأنها شأن كل القصص سوف تحرّف، ثم يطلب منه أن يبقى على وعي بالانحراف وأن يوجه الحكاية المحرّفة نحو نهاية معترف بها" (تعليم ما بعد الحداثة المتخيل والنظرية، برندا مارشال، ترجمة وتقديم السيد إمام، المركز القومي للترجمة، القاهرة، ط1، 2010، ص201).

وقد اعتمدت هذا المصطلح في تحليل أعمال ثلاثة روائيين هم فرجينيا وولف وفيندلي وسلمان رشدي.

وليس القصد في الميتارواية التاريخية التخلص من التداخل بين التاريخ السياسي والنص الإستيطيقي وإنما القصد، بحسب مارشال، هو رفع درجة هذا التداخل، مؤكدة أن بالذاكرة المضادة تكون سياسة الهوية تجليا من تجليات ما بعد الحداثة فيها ينظر لهوية المرء بوصفها نقطة افتراق سياسية وبما يسمح له أن يختار هويته بوصفه عضوا في مجموعة أو أكثر.

وعربياً نجد تفاوتاً نقدياً في تبني المفاهيم الغربية أو اجتراح مصطلحات غيرها، لكن بعض النقاد، ومنهم الناقد سعيد يقطين، فضّلوا الإبقاء على مصطلح "الرواية التاريخية" مع الرفض التام لمركزية النظر فيها إلى التاريخ بوصفه سلطة، مضيفين إليها توصيفات من قبيل "الجديدة والحداثية وما بعد الحداثية".

أمّا مفهوم "التخيل التاريخي" المطروح علينا ضمن استكتابنا من قبل المجلة والوارد في كتاب د. عبدالله إبراهيم "التخيل التاريخي السرد والإمبراطورية والتجربة الاستعمارية"، فهو واحد من مفاهيم كثيرة ناقشتها في كتابي "السرد القابض على التاريخ". ولا أجده موفقاً في إحلاله مصطلحا بديلا عن "الرواية التاريخية"، لأنه يُظهر هذه الرواية وكأن ليس لها تاريخها الأدبي الذي به قدمت "شهادتها الشجاعة عن التاريخ العربي الإسلامي" (التاريخي والسردي، فاضل ثامر، دار ابن النديم، الجزائر، 2017، ص 11)، فضلا عن قالبها السردي الذي به صارت الرواية التاريخية نوعا من أنواع الكتابة الروائية العربية.

ولا يخفى أن مفردات المتخيل والتخييل والخيال استعملتها العرب في نقد الشعر كرديف للصورة التشبيهية والاستعارية اللتين بهما تتحقق الوظيفة الشعرية. ولقد قرن الفارابي وابن سينا التخييل بالوهم، واعترف حازم القرطاجني بالتخييل من باب الممتنع العجيب. وظل هذا الاستعمال معمولا به في نقدنا الحداثي للنصوص الأدبية متخذين من التخييل والمتخيل والخيال اصطلاحات تتمتع بالرسوخ والشمول. أما ما عدا ذلك من اشتقاقات الفعل "تخيّل" ومنه الاشتقاق "التخيّل" فليست سوى تسميات وتوصيفات لكنها ليست اصطلاحات، والسبب فقدانها دعامتي الرسوخ والشمول، فقولنا "تخيل الشيء تخيلا أو كتخيل" أي تصور الشيء وهو في حالة تبدل وصيرورة بينما قولنا "تخيل الشيء متخيلا أو كتخييل" يجعل التخيل راسخا مستقرا بوجود صورة لغوية أصلية تقابلها صورة الشيء الخارجية المتخيلة أو الخيالية التي هي في كل الحالات واحدة غير متبدلة.

والناظر في الصيغ الاشتقاقية "تفعيل/ تخييل وفعال/ خيال ومتفعل/ متخيل" وصيغة "تفعّل/ تخيل" سيجد الفارق كبيرا لان الانزياح في دلالات الصيغ الثلاث الأولى تام يُوحي بوجود تصور ثان قار ومفروغ منه إزاء تصور أول هو الأصل. فقولنا مثلا "المتخيل الشعري" يوحي بدلالة واحدة جامعة مانعة لما صار متصورا بالشعر، أما الانزياح في صيغة تفعل فليس كاملا كونه يعبر عن صيرورة حالة آنية ستتغير حتما وسيطراً عليها ما هو جديد. لذا يوحي قولنا "التخيل الشعري" أن أذهاننا في حالة تصور استمراري لوضع يجري اعتماله في سياق آني نريد منه أن يتصور بالشعر.

ولهذا وظف النقاد العرب "المتخيل والتخييل" كمصطلحين ينطبق اعتمادهما على جميع الحالات الإبداعية، بينما دلالة "التخيل" تظل مستمرة بحاجة إلى ما يكمل وصف صيرورتها بسبب طارئية اعتمالها ودوامية تغيرها. وأغلب المصادر المشتقة على وزن "تفعّل" تنماز بهذه الصفة بعكس المصادر الميمية واشتقاقات الصفة واسم الفاعل واسم المفعول وبعض صيغ المبالغة. فكيف يمكن بعد ذلك للتخيل المتصف بأنه تاريخي أن يكون دالا على علاقة كتابية وطيدة وراسخة كعلاقة التاريخ بالسرد؟

هذا على المستوى اللغوي أما على المستوى النقدي، فإن هناك مطبات علمية وقع فيها الناقد وهو يريد من "التخيل التاريخي" أن يكون مصطلحا وكالآتي:

– أن الأنواع الأدبية ليست مشكلة في ذاتها وإنما الإشكالية تكمن في التنظير لها ولهذا تبدلت النظريات فمن نظرية الأنواع إلى نظرية الأجناس ومن بعدها نظرية التداخل الأجناسي، وظلت الأجناس الثلاثة الرئيسة "الغنائي/الدرامي/الملحمي" والأجناس المتولدة عنها كالرواية والقصة القصيرة والسيرة وغيرها متداولة نقديا ولا يمكن بأيّ حال مصادرة تاريخها الأدبي أو التشكيك في إبداعيتها ثم استبدالها بواحد آخر يصنعه الناقد على وفق مقاسات منظور مستحدث يتبناه في مرحلة ما، ليجد مثلا أن الرواية التاريخية "استنفدت طاقتها الوصفية"، و"تراجعت القيمة النقدية للتصورات التي عاصرت ظهورها"، وأنها "أصبحت غير قادرة على الوفاء بتحليل موضوعها" (مكانها تاريخ الأنواع السردية) لذا قرّر إحالتها على التقاعد تخلصا "من العثرات التي لازمت هذا الضرب من الكتابة مدة طويلة " (التخيل التاريخي ، ص 13).

– لو أحصينا المواضع التي ورد فيها مفهوم "التخيل التاريخي" داخل فصول الكتاب الذي يتبنى طرح التخيل التاريخي مصطلحا مستثنين المقدمة، لوجدناها مواضع قليلة لا تدل على مقصدية التبني للمفهوم ولا تبين جدوى الاصطلاح، وهو ما جعل التذبذب واضحا في توصيف التخيل التاريخي، فمرة يصفه الناقد بأنه قاعدة ومرة ثانية هو طريقة ومرة ثالثة يكون "تخيلا تاريخا للتحولات الاجتماعية والثقافية الكبرى" (التخيل التاريخي، ص 109) ورابعة يكون مستوى من المستويات (ينظر: التخيل التاريخي، ص 315).

– غياب الحد الفاصل بين وظيفة "التخيل التاريخي" ووظيفة "التخيل السردي" الذي لم يرده الناقد مصطلحا. فإذا كانت وظيفة التخيل التاريخي تتجسد في "أنه يفكك ثنائية الرواية والتاريخ ويعيد دمجهما في هوية سردية جديدة فلا يرهن نفسه لأيّ منهما"، فإن وظيفة "التخيلات السردية هي التحييد بمبدأ مطابقة المرجعيات التاريخية". وهنا نتساءل كيف تتفكك العلاقة ثم يعاد تجميعها والمتخيل أو التخييل لا يرتهنان لا إلى التاريخ ولا إلى الرواية؟ وما الرابط بين التفكيك والتحييد والأصل في الاصطلاح أن يكون جامعا مانعا؟ ثم كيف تُقصر الفاعلية الأدبية التخييلية على التاريخ بينما يُحيَّد السرد؟

ولا خلاف في أن الفاعلية التخييلية حاصلة في النصين السردي والميتاسردي تجاورا وتجاوزا كما هي حاصلة في النصين التاريخي والميتاتاريخي تطابقا وتقاطعا، والسبب أن الفاعلية التخييلية في الكتابة السردية ليست تحييدية تنتظر التخيل التاريخي لكي ينتقل بها "من موقع جرى تقييد حدوده النوعية إلى تخوم رحبة للكتابة المفتوحة على الماضي والحاضر" (التخيل التاريخي، ص 5)، بل هذه الكتابة هي أصلا رحبة بمختلف أشكال التخييل كالتاريخي والسردي والواقعي والرمزي والفنتازي.

– وبسبب عدم تمكن الناقد من إثبات استقرار مفهوم التخيل التاريخي كاصطلاح انصرف وهو ما زال في المقدمة نحو مناقشة مسائل ثقافية لها علاقة بالسرد والتاريخ كسؤال الهوية الذاتية والهوية السردية والهوية الجماعية والأمم والجماعات التاريخية. ناهيك عن عدم الثبات أيضا في تداول المفهوم، فمرة هو إفرادي "التخيل التاريخي" ومرة هو جمعي "التخيلات التاريخية".

– أن تفسيره للتخيلات التاريخية بأنها نصوص منشطرة بين الموضوعية والذاتية، أعيد حبك موادها التاريخية ثم اندرجت في سياقات مجازية وأن ابتكار حبكة للمادة التاريخية هو الذي يحيلها إلى مادة سردية (ينظر: التخيل التاريخي، ص 6)، يؤكد أن الفهم الفكري للتاريخ هو ذاته في الرواية التاريخية التي هي أيضا تستل نصاً من نصوص التاريخ ثم تضيف إليه الحبك محولة إياه إلى قصة. وهذا ما تفنده الفلسفة التاريخية المعاصرة ولاسيما فلسفة هايدن وايت التي تقر بأن التحبيك كامن في صلب المادة التاريخية حتى لا وجود لأيّ نص تاريخي إلا وهو سردي. ليس هذا حسب بل إن أرسطو نفسه ما قدّم الفلسفة على التاريخ إلا لأنها تُعنى بكلية الواقع التاريخي متجاوزة بالتخييل الفهم الفيزيقي للزمان تماما كالشعر.

– أما المقولات التي استدعاها الناقد وبدت كأنها له نظرا لعدم الإحالة على مجترحها بول ريكور مثل "إعادة تصوير الزمان/ الإحالة المتقاطعة/ تقاطع السرد والتاريخ/ القصدية التاريخية/ المطابقة" فإنها لم تسعف الناقد

سهير السباعي

في تدعيم مفهومه "التخيل التاريخي" كمصطلح؛ بل بدا بعضها بعيدا وأحيانا مقحما على الموضوع.

- أن الاستعراض الطويل لأقوال النقاد مثل كونديرا وجيمس رستن ومحمد القاضي وسعيد يقطين وواسيني الأعرج وطارق علي في مقدمة كتاب "التخيل التاريخي" لم يضف إلى مفهوم التخيل التاريخي وأجناسيته البديلة عن الرواية التاريخية تبريرا أو تدعيما؛ وإنما بالعكس غيّب هذا الاستعراض المفهوم حتى غدا شبه ضائع في الحديث عن علاقة التاريخ بالسرد والمؤرخ والروائي والرواية التاريخية. وسيتأكد ذلك الغياب أكثر في فصول الكتاب التي انبرت مركزة على الإمبراطورية والاستعمارية وما شاكلهما.

- أخيرا اعتادت الدراسات النقدية في الغرب التعامل مع التخيل أو الخيال أو المتخيل التاريخي، الذي ترجمته واحدة وهي "The Historical Imagination"، كمفهوم يدلل على العملية التي بها يعالج النص التاريخي معالجة سردية، وذلك بدءاً من مبتكره روبن جورج كولنجوود وانتهاء بهايدن وايت وبول ريكور. وبهذا الاشتغال لا تبطل دعوى عد "التخيل التاريخي" اصطلاحا فقط؛ وإنما تتوضح مغلوطية فهمه جنسا سرديا مستقلا، فضلا عن أن سابقية سكّه مفهوما تجعل كل من يدعي ابتكاره عيالا عليه بالتطفل والانتحال.

رواية التاريخ

بالارتهان المنطقي في الفكر، والارتكان الجمالي إلى التخييل يكون التعالق بين الرواية والتاريخ متمثلا فعليا في صيغة كتابية ذات اتساقات ومقتربات تفصح عن رؤية نقد ثقافية هدفها الظفر بالحقيقة، أو على الأقل السير في طريق البحث عنها. وهذه الصيغة الكتابية هي "رواية التاريخ" التي طرحتها في كتابي "السرد القابض على التاريخ"، كمصطلح يتساوق فيه السرد التاريخي متسقا مع التخييل السردي وبفاعلية ذات وظيفة تمثيلية ضمن قالب روائي يتمتع بالمرونة.

واصطلاحية رواية التاريخ تجعلها تتعدى أن تكون مجرد نوع سردي ينضوي في جنس أوسع منه هو الرواية لسببين الأول استجابتها الطوعية ما بعد حداثية نحو التداخل بين التاريخ كفلسفة والتخييل كفاعلية جمالية، وثانيا الانفتاح ثقافيا على منافذ التمثيل كلها بما يجعلها قادرة على تجاوز التداخل متجهة صوب العبور الأجناسي الذي به يضم قالب الرواية حدود جنس أو نوع أو شكل أكثر من الأشكال السردية فينصهر فيها لتكون الرواية بالعموم جنسا عابرا للأجناس. وهو ما طرحته في كتابي الجديد "نحو نظرية عابرة للأجناس في بينية التجنيس والتمثيل".

وباحتوائية الرواية لرواية التاريخ تنفتح آفاق الأدب تصويريا وتشخيصيا على مستوى البنية النصية، وتمثيليا على مستوى البنية ما بعد النصية. بيد أن التمثيل الذي أراده ميشيل فوكو نظيرا لفاعلية الفكر ما بعد الكولونيالي سيصبح في "رواية التاريخ" هو الأداة الأهم كنوع من إرادة المعرفة التي تحفر أركيولوجيا في المغيب والمخفي والمهمش، مفككة المركزي والأحادي والفوقي والسلطوي وغيرها من المعطيات التوسعية التي تنطوي عليها الأدبيات الاستعمارية. وهو ما يجعل الوظيفة الجمالية أكثر اتساعا فيجتمع المرجع/ما قبل النص بالتخييل/داخل النص ليكون المتحصل هو التمثيل/ما بعد النص.

ولتوصيف هذه الفاعلية التمثيلية في "رواية التاريخ" وبيان مناحيها المعرفية التي بعضها نظري يتعلق بالتطابق في المفاهيم، وبعضها الآخر إجرائي يتعلق بالتنافذ في ترسيم الحدود بين الأجناس، أو ثقافي يتعلق بتحشيد التداخل في المناطق القرائية أو التأرجح فيما بينها؛ فإننا سنستغور ثلاثة مناح من المناحي التي تنطوي عليها اصطلاحية "رواية التاريخ" وهي:

1- منحى التطابق

تتخذ "رواية التاريخ" من الرؤية الفلسفية قاعدة تبني عليها اصطلاحيتها العلمية، وهي تُمخيل التاريخ وتؤرخن المخيال فتتلاشى



الحدود، وتزول الحواجز حتى لا مجال إلا للالتصاق والتساند. وبتوغل السرد في التاريخ ينداح الإنسان في الزمان، لأن "بين كتابة التاريخ وعلم السرد طرف ثالث هو ظاهراتية الشعور بالزمان" (الزمان والسرد، الجزء الثالث، ص 8).

وهذا الطرف الثالث هو الذي يجعل كتابة "رواية التاريخ" تنبع من داخلها حيث لا يتغالب المؤلف وقارئه على البنية النصية شدا وجذبا حسب؛ بل اللحظة شبه التاريخية للقصص هي التي تتبادل الأماكن مع اللحظة شبه القصصية للتاريخ أيضا (ينظر: الزمان والسرد، الجزء الثالث، ص 298)، من أجل إعادة تصوير الزمان، وقد استمدت مقومات التجاذب فيها من داخل أنماط حبكها.

وبسبب هذه التبادلية الزمانية تعامل هايدن وايت مع المدونة التاريخية بوصفها جنسا سرديا فهو إما مأساة أو ملهاة أو رومانس أو سخرية، مضفيا الحيوية على هذه المدونة التي فيها يتم التعبير القصصي عن المادة التاريخية. وما قطيعة التاريخ والقصص التي بها قال بول ريكور سوى توكيد للانقلاب على مستوى البنية العميقة للنص، فيتطابق إضفاء الصفة العينية مع ظاهرة الرؤية، ولا يقرّ ريكور بالتقاطع إلا لأجل التطابق؛ فالقول "أتخيل" لا يعني "أتوهّم تمثيلا" وإنما "أتمثل إيهاما" لأن التفكير لا يترك التخييل يعمل لوحده، بل يشترك معه في صنع التاريخ الجديد بانفصام عبارة "كان يا ما كان" عن القول "كأنما الماضي.."، أو القول "تخيل كأن" لأن الشيء يصبح صورة لما هو متخيل. واستند ريكور في ذلك على طروحات هايدن وايت عن علم المجاز والوظيفة التمثيلية للخيال التاريخي، مقاربا المجاز بالتمثيل والمماثلة بالمطابقة، فحينما "نتصور أن.." يعني أن الماضي هو ما كان يمكنني أن أراه وما كان يمكنني أن أشهده لو كنت هناك تماما كما أن الوجه الآخر للأشياء هو ما يمكنني أن أراه لو كنت أنظر إليها من الجانب الذي تنظر أنت إليها منه. وبهذه الطريقة يصير علم المجاز الوجه المخيالي للتمثيل.

وهذه المقاربة هي ما تريده "رواية التاريخ" مؤدية وظيفتها التمثيلية من خلال جعل التخييل غاية في ذاته، به نردم التقاطع بين القصص والتاريخ معيدين تصوير الزمان، بعكس الوظيفة التصويرية للرواية التاريخية التي فيها التخييل أداة شعرية وواسطة استعارية تساهم في بلوغ الغاية التي هي التاريخ.

ومسألة استعادة تصوير الزمان جعلت ريكور يعيد فحص فلسفة هيغل الذي وجده "يحصر نفسه بالماضي مثل مؤرخ غير متفلسف" من باب ما سماه "الإغراء الهيغلي" الذي فيه التاريخ تاريخ المؤرخ وليس تاريخ الفيلسوف. ولأن روح العالم يوصل إلى ما سماه ريكور "مكر التاريخ" كونه يجعل ما هو غير مقصود مضموما في خطط روح العالم، استبدل "روح العالم" بـ"روح الشعب" حيث التاريخ السياسي مولود من روح شعب، وعندها لن يكون المكر في التاريخ نتاج اختلاف بين ماض ميت هو مقصد المؤرخ وماض حي هو مقصد الفيلسوف (ينظر: الزمان والسرد، الجزء الثالث، ص 272، 302).

وبغية ريكور من الوقوف إلى صف الشعب هي الحقيقة التي فيها السعادة التي يجدها عبارة عن صفحات بيضاء في التاريخ. أما الصفحات التي يخطها التاريخ ويسوّدها فلا تخدم إلا رجال التاريخ العظام الذوات الفاعلة في التاريخ كما يسميهم هيغل.

وفي "رواية التاريخ" تتحول هذه الصفحات البيضاء التي لم يخطها التاريخ الرسمي إلى سرود بأزمنة أو حقب جديدة هي عبارة عن تزمين أيّ "شبكة منظورات متقاطعة بين انتظار المستقبل وتلقي الماضي وتجربة الحاضر من دون الإلغاء في كلية يتطابق فيها العقل التاريخي مع واقعه" (الزمان والسرد، الجزء الثالث، ص313، والتزمين مفهوم استعاره ريكور من كوسيلك). فيتماثل السرد مع ما يسرده ويكون التاريخ والرواية وجهين لعملة واحدة.

2- منحى التمثيل

أ- التمثيل اللغوي:

• مفردة التاريخ في "الرواية التاريخية" ترد بصيغة وصفية، بينما ترد المفردة في "رواية التاريخ" بصيغة المضاف والمضاف إليه. ومعلوم أن الاضافة تحافظ على صيرورة الوحدة والتلاحم، وكل ما يتصل بذلك من توالد مترادفات تصب في الاضافة نفسها لتكون مفردة "الرواية" متقدمة ومحددة بتواز مع مفردة "التاريخ" بينما تقتضي الصيغة الوصفية في الموصوف "الرواية"والصفة "التاريخية" أن تكون الغلبة هنا للصفة لأنها هي البغية في حين تتبعها الرواية التي هي موصوفة بها وتابعة لمواصفاتها، وهذا بالضبط مقصد الرواية التاريخية التي قدمت التاريخ على الرواية وجعلت الأخيرة وسيلة للأول الذي هو البغية والمقصد والجوهر. ولأن الصفة تتبع الموصوف لذلك يكون التوالي والتتابع والاستلحاق مقتضيات بها ينحسر الاشتغال عند منطقة التخييل بينما يتوسع الاشتغال على منطقة الوقائع ويمتد بكثافة. وهو ما ترفضه أدبيات ما بعد الحداثة التي تناصر أيّ اشتغال يستبدل الاستلحاق والاستتباع بالتجريب واللانمطية في الاستغوار من خلال استلهام ممكنات الوعي التاريخي وإلى أبعد الحدود.

• اسنادية الرواية إلى التاريخ بطريقة الإضافة الاسمية تماثل ما أراده هيغل حين وجه النشاط الفلسفي الذي كان معتمدا في زمانه آنذاك على البحث في تاريخ الفلسفةفقلب هذا الفيلسوف ذلك الاعتماد متعاطيا مفهوم فلسفة التاريخ، وهنا يتوضح لنا الفارق الشاسع بين الصيغة الإسنادية مبتدأ وخبرا والصيغة الاتباعية صفة وموصوفا.

• إذا كنا قد عهدنا إلى الإسناد تحقيقا للسردنة التاريخية؛ فإن ما ستفضي إليه اتباعية الصفة للموصوف هو سرد تاريخي. والأول أي "السردنة التاريخية" هو مربط الفرس الذي به انشغل هايدن وايت لأكثر من خمسة عقود. وبحسب وايت تنزع سردنة التاريخ الأدلجة من التفكير التاريخي استنادا إلى سياسات التأويل التاريخي من ناحية "الانضباط ونزع التسامي" متأثرا في ذلك بفلسفة ماكس فيبر، هذا من جانب ومن جانب آخر فإن السرد عند وايت هو المهيمن في الخطاب الأسطوري والتخييلي على حد سواء، بدءاً من "الناريم" التي هي أصغر وحدة سردية (محتوى الشكل الخطاب السردي والتمثيل التاريخي، هايدن وايت، ترجمة د. نايف الياسين، هيئة البحرين للثقافة والآثار، المنامة، ط1، 2017، ص 53).

• الصيغة المعروفة في اصطلاح الرواية التاريخية تسلِّم بثبوتية الفعل السردي مقابل امتدادية الفعل التاريخي بما يجعل السرد وسيلة تمثيل للحدث التاريخي الذي يظل هو الهدف والمبتغى، بينما تفكك "رواية التاريخ" هذه المواضعة وتعيد صياغتها في إطار تخييلي يرفع من فاعلية السرد محجما أرشيفية المادة التاريخية بالتمثيل. ولقد حسم كروتشه الأمر حين قال "حيث لا يوجد سرد لا يوجد تاريخ" وهذه الإعادة في بناء التاريخ بعد تفكيكه هي التي تعطي للتاريخ حيويته وتجعله متجددا ومتماسكا غير هش.

ب- التمثيل الاصطلاحي

ليست "رواية التاريخ" مجرد تسمية فيها نضيف الرواية إلى التاريخ؛ بل هي اصطلاح استدلالي فيه تتم عملية مطابقة الواقع التاريخي بالتاريخ الواقعي من خلال تمثيل القول التاريخي تمثيلا يجعل القول الشعري مفسراً له حتى لا حدود للتصديق والتخييل معا. والأحداث كأقاويل تاريخية يتم تمثيلها بواحد من التمثيلات الآتية: التمثيل الشكلي والتمثيل العضوي والتمثيل الآلي والتمثيل السياقي (metahistorical imagination in miteertucentury ,Hayden white, Europe the johns Hopkins press. Baltimore and London 1973,p13))، وبالشكل الذي يجعل الرواية كما يقول ستندال أصدق قولا من التاريخ.

وبسبب هذا التمثيل لن يعود تعامل الروائي مع التاريخ كتعامل المؤرخ مع الوقائع فيكتب عن حقبة ويغفل متعمدا حقباً أخرى، ولا كتعامل الروائي في الرواية التاريخية وهو يراهن على تصوير الحدث وليس تمثيله؛ بل التاريخ في "رواية التاريخ" عام يعنى بالحركة التاريخية بعمومها فلا يهمل حقبة ويعنى بأخرى.

وبالتمثيل يتمكن الروائي من نقد التاريخ مهشما قلاعه سرديا، كاشفا عن نقاط ضعفه، عارفا مواضع التخلخل فيه، مفسرا علة الوجود والزمان. هكذا يصبح تمثيل القول التاريخي في "رواية التاريخ" سياسة ما بعد حداثية، عليها يتوقف الوعي الذاتي بالأشياء متشكلا بالصورة والقصة والأيديولوجيا (ينظر: سياسية ما بعد الحداثية، ص 111) من خلال واحد من أنماط السرد الحديث الثلاثة وهي: نمط الخطاب المحاكاتي ونمط الخطاب الإخباري ونمط فهم التقنية السردية الذي به يتم الاشتغال على الشكل لنستنتج أن الأحداث كانت وهماً (نظريات السرد الحديثة، والاس مارتن، ترجمة حياة جاسم محمد، المجلس الأعلى للثقافة، القاهرة، 1998، ص 234).

من هنا لا تعنى "رواية التاريخ" بالتاريخ عناية مضمونية هي عبارة عن أحداث ووقائع حسب بل هي تعنى به أيضا شكليا وتقانيا كأن تحفر فنيا في المسميات محققة الإيهام السردي أو ما يسميه بول دي مان سلبية التخييل. وباتساع التمثيل في التعامل مع التاريخ، شمولا للشكل وللمضمون تكون "رواية التاريخ" قد اكتسبت سمتها الاصطلاحية الجامعة المانعة.

3- منحى العبور

تستمد "رواية التاريخ" صيغتها الكتابية ما بعد الحداثية من نظرية التداخل الأجناسي لكنها تتعدى عملية التداخل بين السرد والتاريخ إلى عملية الانصهار في قالب واحد هو الرواية التي هي جنس عابر للأجناس، وقد استوعبت الفلسفة التاريخية المعاصرة معبرة عن ما بعد حداثيتها بالمساءلة والاستجابة والاستمكان والتأقلم والتضاد والاختلاف.

وبالعبور تنداح "رواية التاريخ" في نسيج الروي لكن الاستقراء الفكري يظل أطروحة بحثية بها يقولب الكاتب وعيه الفلسفي معبرا عن هوية سردية، فيستجلب وثائق ومستندات بلورها هو في شكل تاريخ جديد يقوض به هيكلية التاريخ التقليدية الجامدة ويصادرها بعد أن يستنطق خفاياها ويبحث عن مسكوتاتها.

ويصف بول ريكور هذا التعامل السردي مع المعطى التاريخي، بأنه عبور من فكرة علاقة سكونية إلى فكرة عملية دينامية تنطوي على إضافة فعلية إلى النموذج التصنيفي لأن يضفي عليه التعاقب الزمني وأنّ العبور في السرد من خلال المستويات السيميائية (السطح والعمق والمجاز) لا ينتهي بقدر ما يتعرض للمقاطعة، وهو ما يجعل أشكالا سردية جديدة تمر في طور الولادة، شاهدة على حقيقة أن الوظيفة السردية لا تزال قابلة للتحول ولا تعرف الموت. ومن هنا رفض ريكور فكرة أفول السرد، وإذا كانت الثقافات أنتجت حتى الآن أعمالا يمكن أن يربط أحدها بالآخر بصنع المتشابهات العائلية وهي تعمل في حالة الأنماط السردية على مستوى الحبك نفسه فإن البحث عن نظام معين أمر ممكن ثم أن هذا النظام يمكن أن يعزى إلى المخيلة المنتجة (ينظر: الزمان والسرد ، الجزء الثاني، ص45، 104).

وإذا كانت الميتارواية التاريخية، التي هي بحسب ليندا هتشيون ليست جنسا سرديا بل هي شكل من أشكال الرواية ما بعد الحداثية، قد داخلت بين التاريخ والميتاسرد؛ فلأنها رفضت مفاهيم الأصالة الجمالية والإغلاق النصي بالأدوات النظرية ما بعد البنيوية وبالاستراتيجيات الحكائية الخيالية التي تدفع نحو مساءلة التاريخ.

وما كان لهايدن وايت أن يستعمل الميتاتاريخ إلا لكون التاريخ تركيبا ذهنيا مجردا يريد من الروائي لا أن يتخيل حسب وإنما قبل ذلك أن يمتلك رؤية فلسفية، فليست المسألة وجود "متخيل تاريخي" وإنما قبله وجود "متفكر فلسفي" يبني عليه أساسات يستند عليها



المتخيل التاريخي، فتجتمع الفكرية بالشعرية ويكون اللغوي التأويلي هو همزة الوصل بينهما.

والتأويل في "رواية التاريخ" منهج ينزع إلى مقاومة فكرة الاكتفاء بالتاريخ وحده. لأن ذلك يضاد الفطرة السليمة التي ينبغي أن تعبأ بالماضي من خلال الحاضر فهما للمستقبل.

وبالعبور من التاريخ إلى التخييل تكون رواية التاريخ قد انفتحت على الفن والفلسفة بلا انغلاق ولا تحكّم في المعاني التي تظل دوما مرجأة وليست نهائية. وكذلك اللغة ليست فردية خالصة في التعبير عن وقائع نستند إليها ونحن غير مطمئنين إلى حقيقتها، والعبور في "رواية التاريخ" ليس تحصيلا تأويليا يراد منه التصديق أو عدمه وإنما هو تدليل الغاية منه التأويل الذي به يصبح الروائي مفكراً وتغدو روايته استفزازية لذهن المتلقي بالتمثيل الذي يجعل رواية التاريخ تتسم بالعابرية الفنية كتعبير عن موضوعية التزمين ما بين ماض هو حاضر وحاضر هو ماض، وماض وحاضر يتشكلان في القادم (المستقبل) الذي هو الآخر ليس نهائيا في ارتباطه بالماضي وارتهانه بالحاضر.

وقد تكون الاستفزازية متمثلة بديالكتيك التساؤل الذي به تتزحزح ثوابت التاريخ وتتخلخل مواضعاته، فيبدو كأنه متاهة لكن الذات تقف خارج فعله، متحررة من الخضوع له، ناظرة إليه كفضاء لا زماني بإرادة قوة نيتشوية وبتفكيكة دريدية وبجينالوجية فوكوية.

ولا يقتصر العبور في رواية التاريخ على التجنيس وإنما يشمل تداخل البعدين الكتابي والقرائي. الذي يجعل التأويل مدججا بذاكرة مضادة وبرؤية مناورة وواعية، فلا يعود المقروء تركيبة كتابية واحدة هي مجرد واسطة بل تركيبة متشظية هي الواسطة والمرمى معا.

فتغدو الوظيفة التمثيلية في "رواية التاريخ" وظيفة تأويلية تتعدى الميتاتاريخ والميتاسرد عابرة إلى الميتا فكر مما تسميه هتشيون ومارشال "التورط" الناجم عن اندماج المتخيل التاريخي بالواقعة السردية فيكون المتحصل إيهاما سرديا هو بمثابة تاريخ مستعاد. ولا يمكن لنا إعادة كتابة التاريخ ما لم نتعامل معه تعاملا إبستيميا كوحدة معرفية نتحكم في زمانها منقحين ومسترجعين ومستبقين وكاشفين ومستحضرين وكل ذلك من دون تقليد أو خمود.

وفعالية المتخيل التاريخي لا تعتمد على منتجها ومتلقيها حسب؛ بل على قدرة المتخيل نفسه في المناورة بين الشكل والمضمون أيضا، فيصبح الميتاتاريخ والميتاروائية سواء بسواء، بمعنى أن الانحراف المعياري في الارتكان إلى عناصر السرد الروائي هو نفسه الانحراف المعياري في الاعتماد على المعطى التاريخي بحثا عن فجوات أو ثغرات، منها ينفذ السرد إلى التاريخ فيظهر ما خبأه الأخير عن الأنظار.

من هنا تصبح "رواية التاريخ" كتابة منتفضة في بعديها السردي والتاريخي، ليس فيها تعال ولا حتمية؛ بل هو تحشيد لا فرق فيه بين عمل الفكر وحتمية الصدفة واعتمال النسيان.

وبمنحى العبور تتمكن "رواية التاريخ" من أن تتعدى خرق المنطق التاريخي إلى التمادي في التخييل السردي بوحا وتفنيدا ونقضا وتضادا. وعندها يكون الإيهام قد وصل بالتاريخ حدا تم فيه استجوابه بوصفه متهما يراد إثبات إدانته.

وتعد رواية "كائن الظل" لإسماعيل فهد إسماعيل مثالا للرواية العابرة للأجناس، التي فيها تنصهر رواية التاريخ متمظهرة كفاعلية تمثيلية، تبدأ من المفتتح "نادرا ما يجد كاتب رواية ما نفسه ملزما بذكر مراجع استعان بها لكتابة نصه". وفي هذا القول إشارة مهمة توجز ما كنا قد قدمناه عن العلاقة الصميمية بين السرد والتاريخ اللذين يتغلغل كل واحد منهما في الآخر حتى لا تعود مع هذا التغلغل حاجة لذكر مراجع تاريخية أو تحديد تقانات سردية.

وبطل الرواية وساردها باحث يحضر رسالة في "بواعث العجب في حياة أشهر اللصوص العرب" وما بين الحلم واليقظة يظهر له فجأة حمدون بن حمدي كشبح أو ظل وهو حرامي بغداد المشهور وفي جعبته حقائق محتها كتب التاريخ، فيقوم بوضع تلك الحقائق أمام أنظار الباحث في شكل مخطوطات وكتب كانت قد فقدت من المكتبات بسبب ما فيها من شواهد تبين أن للصوص أساليبهم وحيلهم كما أن لهم مواقفهم النبيلة ونوادرهم وكرمهم (ينظر: الكائن الظل رواية، إسماعيل فهد إسماعيل، دار الهلال، القاهرة، 1999، 24).

ومما مارسه الكاتب من نقض لثوابت التاريخ انه جعل مالك بن الريب شيخ اللصوص، وهنا يتصاعد الحبك وقد صار الباحث مصدوما فكتب التاريخ التي قرأها لم تظهر هذا الشاعر إلا بمظهر ممتاز كأول شاعر رثى نفسه. وهنا يخرج اللص نسخة من كتاب "أشعر شعراء اللصوص وأشهرهم مالك بن الريب حياته وشعره" كوثيقة تاريخية كانت في ما مضى متوفرة في دكاكين وراقي بغداد لكنها في زماننا مغيبة. أما ديوانه فيتم تغييبه أيضا ".. لسنوات طوال من صدر العصر العباسي أدرجته رقابة الكتب على قائمتها السوداء فصودرت نسخ الوراقين ومنع تداولها في أوساط العامة اعتقادا من أولي الأمر أن ابن الريب محسوب على الأمويين" (ص86).

هكذا تصدم رواية التاريخ قارئها، فيشعر أنه واقع في كابوس يستعصي تصديقه "أحسستني أخوض خارج إرادتي سباقا كابوسيا لم يصادفه إنسان من قبلي" (ص 109)، فليس التنقل في غياهب التاريخ المجهولة أمرا مسليا لأن فيه من التزييف ما يجعل المرء حائرا متوجسا، كما حصل مع السارد الذي ظل مترددا بين أن يهرب من الزمان "وضعك بأمان ما دمت خارج الزمان" ص126، أو أن يكون مجرد ظل لا يؤثر، بيد أن الاحتمالات كلها تظل مفتوحة من خلال تساؤل فلسفي يطرحه السارد على نفسه وبه تختتم الرواية "بصرف النظر إن كان ابن حمدي أم أنا، لماذا الإصرار على فصل الخيال عن الحقيقة" (ص 130).

وبهذا يكون الكاتب قد صنع من رواية التاريخ تاريخا جديدا، فيه يجد القارئ الفرصة سانحة لإعادة التفكير في التاريخ الإسلامي عموما والعباسي تحديدا. فالتاريخ ليس أحداثا فقط بل هو قيم مكانها وعينا الجمعي. وإذا كان النسيان يمحو فعل الماضي؛ فإن الذاكرة تخط غيره متضادة مع النسيان وبذلك يظل الفضاء الكتابي لا نهائيا، تتكاثر فيه اللاحقائق كالفئران كما يقول كونديرا (ينظر: الستارة، ميلان كونديرا، ترجمة معن عاقل، المركز الثقافي العربي، المغرب، ط1، 2015، ص152).

بانتهاج هذه المناحي التمثيلية يكون مصطلح "رواية التاريخ" قد ولد ولادة طبيعية، كاستخلاص موضوعي لمجموعة رؤى نظرية وتصورات إجرائية.

ومعروف أنّ لكل اصطلاح حاضنا ثقافيا يهيئ لاستقباله أما كشكلية أجناسية أو كموضوعية فكرية، والحاضن الذي ينطلق منه مصطلح "رواية التاريخ" هو نقض الثقافة المتروبولية مع المراهنة على نجاعة اللاتمركز في استعادة محورية الأطراف، لتكون ذات ثقل مادي ومعنوي يستنبذ الاستقطاب وما فيه من رؤى أحادية وتصورات فوقية منتزعا استعلاءها ومستبدلا ثقافة الشمول بثقافة التنوع والانفتاح والتعدد حيث لا نخب ولا أصنام.

ضمن هذه الآفاق الرحبة والمستقبلية يستحضر مصطلح "رواية التاريخ" التاريخ من أجل تحويل صورته كعلم ينطوي على ما حدث فعلا إلى صورته كسرد يحبك ما كان قد حدث كي لا يعود كما حدث فعلا.

ولا غرو أن الاتفاق على اصطلاح بعينه أمر لا يتحقق إلا حين تكون الأطر الفلسفية قد حققت غايتها في توطيد مسارات الحفر الفكري في المتخيل التاريخي على وفق اشتغالات موضوعية وتقانات فنية تواكب متغيرات مرحلتنا الثقافية التي نعيشها وما تزخر به من منعرجات فكرية وانعطافات فلسفية لم تكن طارئة أو آنية، وقد انعكست في جملة كيفيات روائية محورت الفاعلية التقانية بأطر خاصة وجدولت طريقة التعامل مع المادة التاريخية في صياغات تجريبية غير معهودة لتقوم بتشكيلها وقد لبت متغيرات المرحلة ما بعد الكولونيالية وتماشت مع مقتضيات الرؤية النقدية ما بعد الحداثية. وأهم متحصلات الاتفاق على اصطلاح ما لهذه الرؤية هو تجاوز اشتغالات السرد الحداثية بكل حيثياتها ومتبنياتها، بهدف الارتفاع بالمادة السردية على حساب النزعة الأرشيفية/ التاريخية، وما يستتبع ذلك من تعد على مواضعات التعامل البنائي المعتاد وما فيه من محددات النظر الموضوعي للتاريخ.

وبالنظرية التاريخية المعاصرة يكون الفكر الفلسفي قد تحرر من إطاره المواضعاتي الضارب في الرسوخ والقدم إلى إطار صياغي غير ثابت أهم سماته أنّ المؤرخ صانع حبكات وليس ناقل وقائع.

ولكي تتم استدامة هذا الفكر الفلسفي يحتاج ذلك من الروائي بناء رؤية فنية هي بمثابة إستراتيجية كتابية بها يدشن أنساقا جديدة بديلة عن الأنساق التي كان قد تواضعت عليها الرواية الحداثية الواقعية منها والتاريخية وهي تداهن الفهم المتعالي للتاريخ بوصفة مدونة أرشيفية لا يطالها الشك صلدة وصلبة.

والسرد ما بعد الحداثي يتخطى ذلك كله متسماً بالتجريب الذي به ينقض التنميط ويضاد التعقيد وينفر من القاعدية مجرباً أنساقا بديلة، تعلي الهامش وتهرّئ المركز مستحضرة الذاكرة الجمعية التي فيها المغلوبون والمقموعون والمظلومون هم الصانعون للتاريخ الذين لهم دورهم الخطير المتمثل في مصائرهم المسفوحة ومعاناتهم القاهرة ومسراتهم الشحيحة.

ناقدة وأكاديمية عراقية


سهير السباعي



الوصول إلى التخييل التاريخي

عبدالله إبراهيم

نال كتابي "التخيّل التاريخي" حظّه من الاهتمام النقدي والأكاديمي، ومن اللازم عليّ الافصاح عن مفارقتين جديرتين بالذكر في هذا السياق؛ فقد انصبّ الاهتمام على مقدّمة الكتاب وحدها، وهي بتسع صفحات، وأُهمل الكتاب الذي زاد على ثلاثمئة صفحة، فلم يقف على متنه سوى قلّة قليلة من الباحثين، وحتى هؤلاء عزفوا عن التحليلات المستفيضة للروايات الكثيرة التي وقفت عليها باعتبارها عيّنة لما رأيت من انتقال الكتابة السردية العربية من حقبة الرواية التاريخية إلى حقبة التخييل التاريخي. هذا هو مضمون المفارقة الأولى، أما مضمون الثانية، فالتمحّل الذي لا يستند إلى أي قرينة منسوبة إليّ، بأنّني ألغيت مصطلح "الرواية التاريخية" من التاريخ العربي الحديث. وهو تمحّل نمّ عن سوء فهم أو تعجّل مذموم أُريد به النيل من المقترح الذي تقدّمت به، فإنما دعوت إلى استبدال مصطلح معروف هو "التخيّل التاريخي" بمصطلح شائع هو "الرواية التاريخية" لوصف حال الكتابة السردية بعد مرور أكثر من قرن على اهتمام كتّاب الرواية بالتاريخ بعد أن تبيّن لي عدم استيعاب المصطلح القديم لطبيعة الكتابة السردية الجديدة التي تستلهم التاريخ. وإليكم الجملة الأولى من مقدّمة الكتاب: آن الأوان لكي يحلّ مصطلح "التخيّل التاريخيّ" محلّ مصطلح "الرواية التاريخيّة".

وقد اجتهدت في القول بأنّ "هذا الإحلال سوف يدفع بالكتابة السرديّة التاريخيّة إلى تخطّي مشكلة الأنواع الأدبيّة وحدودها ووظائفها، ثمّ إنّه يفكّك ثنائيّة الرواية والتاريخ، ويعيد دمجهما في هُويّة سرديّة جديدة، فلا يرهن نفسه لأيّ منهما، وإلى ذلك فسوف يحدّ من التنقيب الذي لا تُرتجى فائدة منه في مقدار خضوع التخيّلات السرديّة لمبدأ مطابقة المرجعيّات التاريخيّة؛ فينفتح على كتابة لا تحمل وقائع التاريخ نفسها ولا تعرّفها، إنّما تبحث في طيّاتها عن العبر المتناظرة بين الماضي والحاضر، وعن التماثلات الرمزيّة فما بينها، فضلا عن استيحاء التأمّلات والمصائر والتوتّرات والانهيارات القيميّة والتطلّعات الكبرى، فتجعل منها أطرًا ناظمة لأحداثها، فتلك هي المسارات الكبرى التي يقترحها "التخيّل التاريخيّ".

وتوفّر هذه المقالة مناسبة مضافة لتوضيح الغاية من الإحلال المقترح -الذي وجدت أنه قد جرى الأخذ به في كثير من البحوث الجامعية بعد صدور الكتاب- ولست مستاء من تقويلي ما لم أقل، فلطالما حدث مثله، من قبلُ، لي ولغيري، فذلك ينمّ عن معاندة لا محلّ لها في التفكير النقدي الذي يجتهد وقد لا يصيب، ولكنه يسهم في فتح باب الأسئلة، وإلى ذلك ففي هدي مقترحي تكاثرت المقترحات الموازية التي كادت تُضيع الهدف التصنيفي منه، بدل تمحيص المقترح، وإثراء فكرته، والتوسّع في النماذج الروائية التي تعذّر عليّ بحثها، فيتولّاها غيري. والحال هذه؛ فالسبات النقدي يفيق للحظة متذمرا ثم يمضي، بعد ذلك، في رقاده الطويل كأنّ شيئا لم يكن سوى الإزعاج الذي سببته الصدمة، ومع أنني تجنّبت الصدمة، وبها استبدلت التحليلات المفصّلة إلا أن كثيرا من هواة البحث يتجنّبون مشقّة الخوض في التفصيلات التحليلية، ويتعلّقون بالمقدّمات الوجيزة؛ كأنّ ذلك فرض كفاية عليهم.

لم تطرأ فكرة الاستبدال التي أشرت إليها بين ليلة وضحاها، فقد قلّبتها عقدا من الزمان، وكتبت حولها، وأقمت ندوة كبيرة عنها، وشاركت في أخريات حول الموضوع، غير أنّ الحافز الأهم وراء ذلك هو البحث في السرد العربي ضمن خطّة عامة وضعتها لـ"موسوعة السرد العربي" واستغرق تنفيذها أكثر من ربع قرن، واقتضت تلك الخطة الوقوف على ظواهر كثيرة لها صلة بالسرد، منها: الدين والهوية والمنفى والمرأة والارتحال والتاريخ، وللموضوع الأخير خصّصت جزءا كاملا في الموسوعة، ظهر أولا بكتاب مفرد عنوانه "التخيّل التاريخي"، وفيه قاربت الصلة بين السرد وسيلة والتاريخ مادة، وتبيّن لي تعذّر الفصل بين المادة السردية والمادة التاريخية، فالتكوين الجديد ظهر بهوية مغايرة للاثنين، فهو متّصل بهما ومنفصل عنهما في الوقت نفسه.

انصبّ جهدي على هذا التكوين السردي الجديد، فهو المادّة التاريخيّة المتشكّلة بواسطة السرد، وقد انقطعت عن وظيفتها التوثيقيّة والوصفيّة، وأصبحت تؤدّي وظيفة جماليّة ورمزيّة؛ فالتخيّل التاريخيّ لا يحيل على حقائق الماضي ولا يقرّرها ولا يروّج لها، إنّما يستوحيها بوصفها ركائز مفسّرة لأحداثه ومؤوّلة لها، وهو من نتاج العلاقة المتفاعلة بين السرد المُعزّز بالخيال الذاتي، والتاريخ المُدعّم بالوقائع الموضوعية، لكنّه تركيب ثالث مختلف عنهما. وباختصار فقد رأيت أن "التخيّل التاريخيّ" يتنزّل في منطقة التخوم الفاصلة/الواصلة بين التاريخيّ والخياليّ، فينشأ في منطقة ذابت مكوّناتها بعضها في بعض، وكوّنت تشكيلا جديدا متنوّع العناصر أمسى من غير المفيد البحث في أصوله وفصوله.

يُعزى التخيّل التاريخي في الكتابة الروائية إلى الحبك السردي، فعملية الحبك تتولّى التوفيق بين الأحداث المرجعية وسياقاتها السردية، فتقوم بالتوسّط بين طرفين متنازعين، هما: الانسجام من طرف، والتنافر من طرف آخر؛ ذلك أنّ أرسطو افترض وجود مبدأ تناسق عامّ يحكم الطبيعة ويقوم بتنظيم مكوّناتها، ولكنّ تقلّبات الدهر ومسارات التاريخ وارتداداته المؤقّتة تدفع بأوضاع متناقضة، كما توصّل بول ريكور إلى ذلك، فتظهر الحبكة للتوسّط بين الحالتين اللتين يمكن وصفهما بـ"التوافق المتنافر"، وينتهي الأمر بنسيج من المتغايرات إذ تؤدّي الحبكة دور الوساطة السرديّة بين تعدّد الأحداث والوحدات الزمنيّة للقصص،

نبيل السمان

وبين المكوّنات المتباينة لسير الأحداث وتسلسل القصّة وترابطها، وأخيرًا بين التتابع ووحدة الصيغة الزمنيّة.

ثم قادني البحث إلى بيان أسباب ظهور "التخيّل التاريخي" بعد أكثر من قرن على شيوع "الرواية التاريخية" فرجّح لديّ أن ازدهاره نتج عن أزمات مجتمعية معقّدة لها صلة بالهُويّة والرغبة في التأصيل والشرود نحو الماضي باعتباره مكافئا سرديّا لحاضر كثيف تتضارب فيه وجهات النظر وتتعارض، فوصول الأمم إلى مفترق طرق في مصائرها يدفع بسؤال الهُويّة التاريخيّة-السرديّة إلى مقدّمة الاهتمام، ويصبح الاتّكاء على الماضي ذريعة لإنتاج هُويّة تقول بالصفاء الكامل، والمسار المتفرّد بين الأمم والجماعات التاريخيّة. إنّ وجود الماضي في قلب الحاضر يكون مهمّا بمقدار تحوّله إلى عِبرة للتأمّل وتجربة داعمة للمعرفة.

وفي سياق كل ذلك لم تغب عنّي السمة التخيّلية للرواية التاريخية، فلا بها يراد أداء وظيفة التاريخ بمعناه التوثيقي الدقيق، كما قال جورجي زيدان، إنّما حمل المادّة التاريخيّة على سياق يجتذب اهتمام القرّاء، فقد اعتبر زيدان نشر التاريخ بهذا الأسلوب أفضل وسيلة لترغيب الناس في مطالعته ومعرفته والاستزادة منه فقال "العمدة في روايتنا على التاريخ، وإنما نأتي بحوادث الرواية تشويقا للمطالعين، فتبقى الحوادث التاريخيّة على حالها، ندمج فيها قصّة غراميّة، تشوّق المطالع إلى استتمام قراءتها، فيصحّ الاعتماد على ما يجيء في هذه الروايات من حوادث التاريخ، مثل الاعتماد على أيّ كتاب من كتب التاريخ من حيث الزمان والمكان والأشخاص، إلاّ ما تقتضيه القصّة من التوسّع في الوصف ممّا لا تأثير له في الحقيقة".

سبقني كثيرون إلى القول بأن الرواية التاريخية عند زيدان إطار ناظم لمادة مستعارة من المدوّنات التاريخية والإخبارية القديمة، فلا عجب أن ظهر انقسام واضح بين إطار سردي شبه متخيّل ومتن تاريخي موثّق، فروايات زيدان عبارة عن مزاوجة سردية بين القسمين تقوم على مبدأ التناوب بهدف تعليمي يجتذب القرّاء إلى الاهتمام بالماضي والتعرّف عليه، فقوام تلك الروايات تلفيق لثنائية متناقضة لا يستقيم أمرها بكتابة سردية منسجمة في هويتها النوعية كما انتهى إليه الحال بالتخيّل التاريخي، وكلما مضى زيدان بذلك الضرب من الكتابة التعليمية اتسع الفتق بين السرد وسيلة والمادة التاريخية غاية، فلا يمكن رتقه، إلى أن انتبه إلى ذلك، في وقت متأخر، فعدّل في الأمر حينما قال "لا نريد بالرواية التاريخيّة أن تكون حجّة ثقة يرجع إليها في تحقيق الحوادث وتمحيص الحقائق، ولكنّنا نريد أن تمثّل التاريخ تمثيلا إجماليّا بما يتخلّله من أحوال الهيئة الاجتماعيّة على أسلوب لا يستطيعه التاريخ المجرّد إذا صبر الناس على مطالعته.. فإذا جرّدت روايتنا من عبارات الحبّ ونحوه، كانت تاريخا مدقّقا يصحّ الاعتماد عليه والوثوق به والرجوع إليه، وإن كنّا لا نطلب الثقة بها إلى هذا الحدّ، وإنما نعرف لها مزيّة هي تشويق العامّة لمطالعة التواريخ باطّلاعهم على بعضها على سبيل الفكاهة، ذلك أنّه بالروايات التاريخيّة نهيّئ الناس لمطالعة التواريخ، وإن يكن في تأليف الرواية من المشقّة أضعاف ما في تأليف التاريخ، مع ظهور فضل مؤلّف التاريخ أكثر من ظهور فضل مؤلّف الرواية، ولكنّ غرضنا الفائدة العامّة، وأقرب الطرق إليها من حيث التاريخ الطريقة القصصيّة التي نحن سائرون فيها. زد على ذلك أن لهذه الطريقة في نشر التاريخ مزيّة لا تتأتّى لنا في التواريخ المحضة، نعني بها تمثيل الوقائع التاريخيّة تمثيلا يشخّص تلك الوقائع تشخيصا يقرب من الحقيقة، تتأثّر منه النفس، فيبقى أثره في الحافظة، فضلا عمّا يتخلّل ذلك من بسط عادات الناس وأخلاقهم وآدابهم، ممّا لا يتأتّى بغير أسلوب الرواية إلاّ تكلّفا".

واضح أن جورجي زيدان تنبّه إلى خطورة التلفيق في رواياته الأولى التي أظهرت الخطر الذي جرى ترسيخه في عدد وافر منها، فحاول تعديله إلى ما يصحّ القول بأنه من مقدّمات "التخيّل التاريخي" بقوله إن الرواية "تمثّل التاريخ تمثيلا إجماليّا بما يتخلّله من أحوال الهيئة الاجتماعيّة" لكنّه بقي متمسكا بالوظيفة التوثيقية للرواية بتأكيده أنها "تاريخ مدقّق يصحّ الاعتماد عليه والوثوق به والرجوع إليه"؛ فالغاية التعليمية عنده تقدّمت على الغاية السردية، فهو يقصد إلى "نشر التاريخ" بتشخيص "يقرب من الحقيقة" لكي "يبقى أثره في الحافظة". تنتفي القيمة السردية لكتابة تضع "المنفعة" في مقدمة اهتماماتها، وتجعل المزايا الجمالية تابعة لها، وكأنها فضلة، أي "ما يستقيم الكلام بغيرها إذا حُذف" بحسب اصطلاح النُحاة. على أنّني لا أغمط حقّ زيدان، ولا أجحد دوره الريادي في الكتابة السردية الشاملة العابرة للنوع، فهو نتاج سياق ثقافي رأى في الأدب وسيلة للإصلاح والتعلّم.

يفرض مرور الزمن شرطه على ثقافات الأمم كافة، ويغيّر من تصوراتها، ومن وسائلها في التعبير عن نفسها، وعليه فلم يبق بالإمكان قبول التصوّرات البدئية لوظيفة "الرواية التاريخيّة" وهي حمل تاريخ السَلف إلى الخَلف، كما أشار زيدان إلى ذلك، فقد استنفد المفهوم طاقته الوصفيّة بعد أن جرى تحول في طبيعة الكتابة من ناحية البنية والدلالة والأسلوب، فاستحدثت لها وظائف اعتبارية وجمالية جديدة غير الوظائف التوثيقية والتعليمية القديمة، وتبعا لذلك، ومجاراة لتطور وظيفة النقد ونظرية الأدب، سوف تتراجع قيمة التصوّرات التي عاصرت ظهور الرواية التاريخية في الأدب العربيّ الحديث خلال الربع الأخير من القرن التاسع عشر، فقد أصبحت غير قادرة على الوفاء بموضوعها الذي شهد تحولا كاملا في طبيعته ووظيفته، فمكانها تاريخ الأنواع السرديّة، ويلزم إعادة طرح المفهوم القديم بتحوّلاته الجديدة ضمن مصطلح "التخيّل التاريخيّ"، للتخلّص من العثرات التي لازمت ذلك النوع من الكتابة مدّة طويلة.

ناقد عراقي



حوار الرواية والتاريخ

مشكلة المصطلح

مفيد نجم

تطرح العلاقة الملتبسة بين الرواية والتاريخ جملة من الأسئلة المنهجية والبنيوية حول طبيعة هذه العلاقة وحدودها، نظرا للتداخل الحاصل بينهما على مستوى الشكل والوظيفة من جهة، وعجز هذه الثنائية عن تقديم هوية سردية جامعة من جهة ثانية. يتم التعبير عن هذه الإشكالية من خلال الجدل المستمر حول المصطلح الدال على هذا النوع من الرواية بين كتاب الرواية والنقاد والدارسين.

يتنازع مصطلح الرواية التاريخية طرفان مختلفان في الرؤية والمفهوم هما الرواية والتاريخ، فالرواية التي هي عمل ذاتي وفني وتخييلي يتميز عن الكتابة التاريخية التي تدعي الموضوعية وتعمل على تفسير التاريخ. من هنا كان الجدل وما زال مفتوحا بين النقاد والدارسين حول هذا المصطلح الملتبس والإشكالي وقدرته على التعبير عن واقع الرواية التي تظل محكومة بتأثير التاريخ عليها. إن هذه الإشكالية تتركز في جانب هام وأساسي منها في مستوى العلاقة مع الزمن بوصفه الفضاء الحيوي لأيّ نشاط إنساني كان أو ما سيكون، فإذا كانت الرواية كما يقول الأخوان فونكور هي تاريخ ما كان يمكن أن يكون، فإن التاريخ هو رواية ما كان أو حدث في الماضي، ولذلك قيل عن الروائي بأنه مؤرخ الحاضر والرواية هي سرد ما كان يمكن أن يقع. وستتضح دلالة هذه العلاقة أولا في الانتقال الذي حدث من كتابة التاريخ إلى الرواية، وهو ما جعل الروائي الفرنسي بلزاك يصف نفسه بأنه مؤرخ العصر الذي كان يعيش فيه، في حين اعتبر أندريه مالرو كاتب الرواية التاريخية المعاصرة التي تستمد أحداثها من الزمن الذي تستمد وقائع مادتها الروائية منه.

إنّ ما يجمع بين الرواية والتاريخ من مشتركات على مستوى الأحداث والزمان والأمكنة والشخصيات والشكل والوظيفة هو ما يثير الالتباس في هذه العلاقة، خاصة أن الرواية هي أقرب الفنون إلى التاريخ والأكثر تأثيرا للتاريخ عليها، ما يجعل من الصعب عليها أن تتحرر من هذا الأثر، إلا أن ذلك لا يمنع من وجود اختلافات تتجلى بصورة أساسية في أن الرواية هي قبل أي شيء آخر عمل تخييلي فني يتخذ من التاريخ فضاء له أو هو يستلهم منه أحداثه، ولهذا يتسم الكاتب الروائي بأنه هو من يقوم بفعل الحكي وتحويل التاريخ إلى حكاية يتولى الراوي مهمة روايتها، بينما يقوم المؤرخ على خلاف ذلك بمهمة تفسير هذا التاريخ.

في المصطلح والمفهوم

إن هذا التداخل القائم بين الرواية والتاريخ وما ينجم عنه من التباس على أكثر من مستوى هو الذي جعل الجدل يظل يدور بين النقاد والدارسين، ويتخذ دلالته ما نجده في تعدد المصطلحات التي ينحتها كل طرف منهم باعتبارها الأكثر دلالة على توصيف هذه العلاقة وتعبيرا عنها. ويعدّ مصطلح الرواية التاريخية الذي ينطوي على التباسات واضحة في المصطلح والمفهوم من أكثر هذه المصطلحات إثارة للجدل، لكن البعض من كتاب الرواية اعتبره انتقاصا من قيمة العمل الروائي باعتباره مصطلحا نشأ مع بدايات الكتابة الروائية.

إن التاريخ الذي هو رواية لأحداث ووقائع جرت في الماضي يحاول المؤرخ تفسيرها وإبراز دلالاتها، تختلف عن الوظيفة التي يقوم بها الروائي، لأن الرواية التي تتخذ من التاريخ وأحداثه خلفية لها تظل تعكس في بنية أحداثها وعي الحاضر بالماضي. لذلك لا يدعي الروائي واقعية ما يقدمه من أحداث وشخصيات روائية، نظرا لأن الرواية هي عمل فني تخييلي يقوم الروائي فيه بإعادة بناء وقائع التاريخ في سياق بنية حكائية سردية تقوم على الترابط وإنتاج الدلالة والمعنى.

إن مصطلح الرواية التاريخية كما يراه خصومه يقوم على الإيحاء بالمطابقة بين الرواية والتاريخ انطلاقا مما يقولونه حول الترابط العضوي القائم بين التاريخ والرواية. لكن الرواية بوصفها عملا يقوم على التخييل لا تسعى لاستنساخ التاريخ وتفسير أحداثه والبحث عن الحقيقة فيه كما يفعل المؤرخ ذلك، بل هي تتخذ من أحداثه خلفية لها أو فضاء تظل تتحرك فيه وهي تعيد بناء وقائعه



نبيل السمان

على نحو دال ووفقا للاحتياجات الفنية للعمل الروائي. ويذهب بعض الدارسين إلى القول بأن الرواية على خلاف التأريخ تظل معنية بالبحث في الفجوات الموجودة بين أحداث التاريخ أو في المسكوت عنه، إضافة إلى المغيب أو المهمل في هذه السردية للتاريخ.

ويعد مصطلح التخييل التاريخي الذي اقترحه الناقد العراقي عبدالله إبراهيم بديلا عن مصطلح الرواية التاريخية محاولة لتفكيك ثنائية الرواية والتاريخ من خلال دمجهما معا في هوية سردية جديدة، تعمل على إزاحة مقدار الخضوع الذي يمكن للتخييل السردي أن يعاني منه تحت ضغط سلطة المرجعيات التاريخية عليه. ويبرر الناقد طرح هذا المصطلح على أساس أنه يمثل تخطيا لمشكلة التجنيس الأدبي وتجاوزا لحدودها ووظائفها، إضافة إلى أنه يعمل على تحرير ذاكرة المصطلح مما علق بها من مفاهيم ظهرت مع روايات جورجي زيدان وأمثاله، خاصة وأن مصطلح الرواية التاريخية استنفد طاقته الوصفية الدالة. ويجمل الناقد دلالة المصطلح الذي صكه بأنه مادة تاريخية انفصلت عن سياقاتها الحقيقية عندما تشكلت بواسطة السرد وتحولت إلى وظيفة جمالية ورمزية.

التاريخي والواقعي

يقوم التاريخ على منهج موضوعي يدعي الواقعية والبحث عن الحقيقة، بينما تقوم الرواية على منهج ذاتي تخييلي محكوم بسلطة الخيال وفنية الكتابة التي تحاول البحث



نبيل السمان

في الفجوات الموجودة بين أحداث التاريخ أو المغيب والمسكوت عنه فيها، الأمر الذي يجعل عمل المؤرخ مختلفا عن عمل الروائي وإن كانت الرواية تقوم على فكرة من التاريخ كما يراها غولدمان. إن الرواية التي لا تستطيع أن تتحرر من أثر التاريخ الذي تعمل على استلهامه وإعادة بناء وقائعه تظل مسكونة به طالما أنها تكتب في زمن محدّد سوف يصبح بعد زمن ماضيا.

إن هذه العلاقة بين الرواية والتاريخ والواقع وما يحدث من تداخل بينها تكشف عن أن الرواية الواقعية تعدّ رواية التاريخ الاجتماعي، وهو ما نجده ظاهرا في كثير من الأعمال الروائية التي حاولت أن تتمثل الواقع بأبعاده الاجتماعية والسياسية والثقافية وتحولاته الدالة. ولذلك لعبت هذه الرواية دور مهما في تمثيل الواقع سرديا بكفاءة فنية وقدرة على التخييل. ولذلك وكما يقول باختين فإن كل واقعة اجتماعية هي واقعة تاريخية ولكن مع التخلي عن مفهومي الاجتماع والتاريخ المجردين. من هنا اكتسبت ثلاثية نجيب محفوظ التي نال عليها جائزة نوبل قيمتها الواقعية والجمالية لأنها عبّرت من خلال سيرورة السرد فيها عن مرحلة هامة من التحولات التاريخية والاجتماعية في تاريخ مصر الحديث.

بين المؤرخ والروائي

تجاوزت إشكالية العلاقة بين الكتابة الروائية والتاريخ حدود الالتباس القائم بينهما بسبب المشتركات الموجدة بينهما إلى مسألة أخرى أكثر أهمية تتعلق بالعلاقة القائمة بين المؤرخ والروائي. إن محاولة الروائي إعادة جمع أحداث التاريخ ووصل ما انقطع بينها أو غاب عنها أو إعادة تفسيره من جديد قد شكل تحديا كبيرا لوظيفة المؤرخ الذي وجد في الروائي منافسا له في هذه الوظيفة، على الرغم من الاختلاف الموجود بين عمل الروائي والمؤرخ أو بين الكتابة التاريخية والرواية التي تتخذ من التاريخ فضاء لها.

يختار الروائي من التاريخ ما يجده جديرا بإعادة القراءة والتمحيص من خلال ما يطرحه على الوعي الروائي من أسئلة معلقة في فضاء الكتابة التاريخية، أو بسبب ما يجده جديرا بالاستعادة نظرا لما يحمله من دلالات تنطبق على الواقع المعاصر أو تكشف عن المسكوت عنه في هذا التاريخ. لذلك تتميّز وظيفة الكاتب الروائي بسبب اختلاف الدوافع والرؤية إلى التاريخ إضافة إلى الخصوصية الفنية والتخييل الذي يحكم هذه الكتابة ويجردها من موضوعيتها. لكن هذا الاختلاف في الرؤية والمفهوم لم يمنع الروائي من أن ينافس المؤرخ في وظيفته عندما يعيد ملء الفجوات المتروكة في التاريخ أو يقوم بإعادة تأويل أحداثه واستقراءها في ضوء رؤية جديدة لكنها لا تقدم نفسها بوصفها بديلا عن عمل المؤرخ وإن كانت سلطة التاريخ تظل تفرض نفسها على كتابة الرواية التي تظل تهجس بالتاريخ.

لقد اتخذت هذه الإشكالية في العلاقة بين الرواية التاريخ بعدا آخر في التجربة الروائية العربية الحديثة عندما حاولت بعض التجارب الروائية استعادة العلاقة بين الرواية وأشكال السرد التاريخي من خلال توظيفها في الرواية بهدف تأصيل هذه الرواية وتعميق علاقة اتصالها بالتراث. لذلك تتسع حدود هذه الإشكالية في العلاقة، بين الرواية والتاريخ، كما تتسع معها مشكلة المصطلح الدال الذي يمكن أن يحيل على هذا التنوع والاختلاف في التجارب، خاصة وأن هذه الرواية ما زالت تحاول التجريب والبحث عن هوية خاصة بها. إن الجدل المستمر حول مسألة المصطلح هو انعكاس لواقع التجربة الروائية العربية وتنوع تجاربها وتعدد مرجعياتها، إضافة إلى أن مصطلح المعاصر أو الراهن سيغدو بعد زمن ماضيا ولذلك يبقى السؤال: ما هي حدود التاريخي هنا وما هي حدود الراهن في الكتابة الروائية حتى نسم هذه الرواية بأنها تاريخية أو رواية عن زمننا الراهن بعيدا عن زمن قراءتها الراهن؟

كاتب وناقد سوري مقيم في ألمانيا



فعل مضاد للتاريخ

الرواية حينما تكتب التاريخ والتاريخ حينما يصبح رواية

خيري الذهبي



عدنان حميدة

التاريخ، وكم يعشق العرب التاريخ وكم تعلقوا به في جميع نواحي حياتهم، حتى بات وحشاً اِلتهم مستقبلهم. التاريخ هو رواية المنتصرين الذين أرادوا أن يسجلوا للأجيال التي تليهم روايتهم عما حصل وجرى معهم من أحداث وتفاصيل، ومن هنا تتضارب سير التاريخ وتفاصيله بين المنتصرين والمهزومين، ومن هنا خرجت في القرن العشرين المجموعات البحثية التي سمت نفسها بال"المراجعين" أي أولئك الذين رفضوا التاريخ الذي وصلنا كما هو وقرروا البحث في حقائقه وتفاصيله ليعيدوا كتابته كما لو أنه لم يكن، تصحيحاً وبحثاً نحو الحقيقة.. وحينما نتحدث عن الحقيقة.. فالسؤال الأهم.. هل هناك حقيقة في عالمنا هذا؟ هي وجهات نظر.. هناك من يرى العرب فاتحين.. وهناك من يراهم غزاة، وهناك من يرى تيمورلنك مجرما وسفاحا.. وهناك من يراه والد الأمة وقائدها، وقس على ذلك.

التاريخ هو تلك الرواية الجمعية التي اتفق عليها المنتصرون وفرضت على من تلاهم، وتبناها من اتبعهم، تبنوها لدرجة العبادة والتقديس.

أما في عصرنا الحديث فصراع الإنسان مع ذاته ومع عالمه المحيط جعله وعيه يطور أساليب سردية غاية في المهارة والإبداع، جعلت وتجعل من كل فرد "منتصر" بينه وبين نفسه على القدر، ويحق له بالتالي أن يروي للآخرين تاريخه كما يراه، وكانت بالتالي "الرواية" كفن سردي، توثيقي، تخييلي، مواز للحقيقة، وربما مجاور لها.

الرواية هي التاريخ حينما يتحول إلى فن، هو صنعة النجار الفنان الذي يدخل إلى غابة من الأخشاب المقطوعة وغير المقطوعة، فيعمل عليها الراوي محوّلاً إياها إلى أعمال فنية غاية في الروعة، تنسي النظارة ما هو أساسها، ولكنها تبقى في النهاية خشبا من تلك الغابة التي اسمها التاريخ، ولربما تكون الرواية تاريخا شخصيا كما فعل باتريك وزسكيند في "العطر"، وربما تكون تاريخا لعائلة كما فعل نجيب محفوظ في ثلاثيته وكما فعل خيري الذهبي في ثلاثيته "التحولات" أيضاً، ولربما كانت تاريخ مدينة كما فعل أورهان باموق في "إسطنبول" أو ربما كانت تاريخا لهذا العالم الذي نعيش فيه كما فعل أنوورويه دو بلزاك، وربما كانت تاريخاً لعالم نتوقعه، عالم بشع نخشاه كما فعل ألدوس هكسلي في روايته "عالم جديد شجاع"، أو رواية لعالم نحنّ إليه ونتمناه كما فعل يفيغيني زمياتين في رواية "نحن".

الرواية فعل مضاد للتاريخ، يكتبه "المراجعون الجدد" المنتشرون في أصقاع الأرض، ممن يودّون أن يسردوا رواياتهم التي نبذها التاريخ الرسمي التي حقرها التاريخ الرسمي، والتي لم يعترف بها ذلك التاريخ الرسمي، فحينما كانت سلطات الاتحاد السوفييتي على سبيل المثال تسيطر على روح المجتمع السوفييتي وتصادر حرية تعبيره، كان بولغاكوف يسرد في روايته "المعلم ومارغريتا" تاريخاً مضاداً مشفراً ومرمزاً، كي يستطيع المرور عبر آليات الرقابة والمصادرة والاعتقال، استطاع بولغاكوف أن يتحدث عن كل شيء في تلك الرواية، عن جيله ومشاكله وعن حالته الشخصية وعن الكنيسة والإيمان والشيوعية والإلحاد، وعن المجتمع الروسي والكي جي بي، ممرراً تاريخه كما تفعل الطوائف الدينية الصغرى في نصوصها المقدسة من ترميز وتلغيز ومواربة، فقال التاريخ الذي لم يقله المنتصر ستالين آنذاك، بل روى تاريخه كمهزوم، وسجل لنا وللشعب الروسي تاريخ فترة من أصعب فترات حياته.

مصطلح علم التاريخ مصطلح غريب ودخيل على العربية، أو على البدو الذين كانوا يؤرخون شفهياً، وفي كثير من الأحيان حسب رغبتهم لمستجدات الصراع بين القبائل العربية، وليس من يعرف متى دخل مصطلح التاريخ "كعلم" إلى العربية، وفي زمن مَنْ من الخلفاء دخل إلى العربية! وكان العلم ما يزال تعلماً يحبو على طريق المعرفة، ولكن استخدام هذا العلم ولو بطريقة بدائية كان واضحاً جداً، فلقد تم التعرف على بدايات علم التاريخ من الكهنة في الأديرة والذين كانوا متفرغين لكتابة التاريخ، أو من المعلمين الذين أسرهم العرب في فتوحاتهم، وكانوا حريصين على استكمال كتابة التاريخ، وهذا له معنى واحد، أي أن التاريخ العربي كعلم بدأ منذ خروج القبائل العربية من الجزيرة، وانتصارهم على الروم وطرد الفرس عن العراق العربي ثم الأعجمي. وبالاختصار احتلالهم أو تحريرهم "حسب رأي القارئ والكاتب في حركة التاريخ" عن البلاد التي كان هنالك مشترك لغوي وربما قرابيّ بينهم وبين الجزيريين الخارجين من عالم التقشف إلى كل شيء حضاري، بل، وربما تأخروا بعض الشيء في استخدام العلم الجديد حتى أواخر العصر الأموي، فهم لم يعرفوا قبل ذلك عن استخدام العلم الجديد عليهم أعني علم التاريخ، وليس عن عبث اضطراب الفكر التاريخي لدى القبائل العربية قبل الخروج الإسلامي الكبير إلى بقايا الإمبراطوريتين "الفارسية" والتي قضوا عليها قضاء مبرماً بحيث لم يتركوا للفرس إلا مضغ الحقد على مدمر دولتهم الإمبراطورية، وتسبب في تفكيكها لقرون طويلة، والإمبراطورية الرومانية التي حملت اسم اللاتينية أولاً ثم البيزنطية بعد الانشقاق بين الشعبين واللغتين والحضارتين، وطردها خارج العالم العربي وربما لم يكن يتسمى علم التاريخ بالعربية علم "تاريخ" قبل الفتوح الإسلامية بلغة عربية أو بصوتيات عربية مأخوذة عن اللغات المشرقية السابقة للعربية.

وعودا إلى كلمة التاريخ والذي اشتقته العربية وما قبل العربية "الساميّة" من كلمة يرخو، والتي تعني القمر، أو مرور الأحداث على الأرض "كل يرخو"، أو" قمر"، أو بالتعبير المعاصر "في كل شهر قمري"، ولما كان العرب في خروجهم من جزيرتهم قد روضوا أنفسهم على التأقلم مع الحداثة والعصر، فلقد أعادوا صياغة "يرخو" لتدخل في العربية على شكل "أرّخ يؤرخ" ثم اشتقوا منه اسم ال"تاريخ" أو "التقمير" لمن القمر تصبح الدلالة أن هذا الحدث أو ذاك قد وقع في هذا الظهور للقمر في السماء!

والتاريخ كصنعة لا يقبل التورية والألعاب الأدبية، بل يفترض الدقة والتتابع، ولكنه عند العرب وأهل المشرق، طُرّز وزركش، وباتت الصنعات الأدبية تدخل عليه حتى صنعوا تاريخاً ربما ليس بتاريخ، وربما كان يوميات، وربما كان قصاً وحكايات، وتاريخاً أسطورياً للمنتصرين، كما فعل الظاهر بيبرس.

بيبرس كان يعيش منذ طفولته في معسكر للعبيد في دمشق، يستمع إلى القصاصين والحكواتية، يتحدثون عن بطولة الترك وهزيمتهم للفرس، وكان يعرف أن الفرس قد صنعوا ملاحم لقتالهم الترك والمغول والبخاريين، كما فعل الفردوسي في كتابه " الشاهنامة".

وحينما صار المملوك الصغير قائداً حقيقياً ومنتصراً أيضاً، قرر أن يدخل التاريخ مثل أتيلا، الذي هدم أوروبا قبل أن يموت، فاستدعى المنادين وأعلن عن جائزة نقدية كبيرة لمن يستطيع وضع كتاب عن انتصارات الظاهر بيبرس على الصليبيين في بلاد الشام، وتقدم الكثير من الفطاحل من الكتّاب في عصره، لكتابة المأثرة الإسلامية، في هزيمة الفرنجة والفرس، فقدم ابن شداد للظاهر بيبرس نسخة لم تصلنا، يجيب بها على كل أسئلة الظاهر بيبرس في الخلود والمجد وتغيير التاريخ، أو كتابة التاريخ كصنعة تفاخر بها الأمة المنتصرة الصاعدة تلك الأمم التي كتبت الشاهنامة والإلياذة وغيرها- واستمع




بيبرس البندقداري منه حتى سئم، ورفض ما كتبه له، فليس هذا هو الحلم الذي تخيله بيبرس لتاريخ سيروى عنه في انتصاراته التي رآها لا مثيل لها في التاريخ، ثم تقدم ابن عبدالظاهر في كتابه عن انتصارات الظاهر على بقايا الأيوبيين والصليبيين، ولكنه استمع إليه بينما كان يشرب البوظة ورفض كل ما سمع في ملل.

كان على بيبرس الانتظار لفترة حتى تقدم إليه ابن عبد الظاهر عارضاً عليه أن يقدم إليه الكتاب فصلاً ففصلاً، فما وافق عليه السلطان اعتمده الكاتب، وما رفضه مسحه، وخاصة حينما قرأ في نسخته من "تاريخ الظاهر بيبرس" المملوءة بالسحر الأبيض والعجائب والخواتيم السليمانية السحرية تتحكم بالمردة والجان، والانتصارات على الفرنجة، وهكذا بدأ الروي على القائد الذي بدا وكأنه يختار خلوده بيديه، فهنالك من يكتب أمجاده وهو من ينقحها ويقبل المبالغات فيها، أو الشطحات أو حتى الكذب، فانبثقت أمامنا واحدة من أروع سير الملوك والعظماء، سيرة تضاهي الشاهنامة والإلياذة وسيرة سيف بن ذي يزن، "سيرة الملك الظاهر بيبرس" التي اشترك فيها المؤرخ والروائي، فكانت الأسطورة، الابنة العقيم للتاريخ والابن القوي جداً للرواية، ولنسمها بـ"بغل الرواية"..القوي والصابر ولكنه العقيم..

ولكن هل كل رواية هي تاريخ معدل؟أم أن هناك تخييل صرف بعيد عن كل تاريخ..؟

كل ذلك كان في العالم القديم، حيث تتداخل طبقات التاريخ مع الحياة اليومية للناس، في اليونان وشرق المتوسط والجزيرة العربية ومصر وفارس والأناضول، والصين والهند، ولكن في العالم الجديد المكتشف في القرن الخامس عشر، حينما جاء المستوطنون ونظروا نظرة استعلاء للثقافات المحلية المسماة بالهنود الحمر في أميركا الشمالية والمايا والأزتك في أميركا الجنوبية، نظرة استعلاء جعلتهم في قطيعة مع تاريخ تلك البلاد، وهم أيضاً بلا تاريخ، فكانت هنالك تجربة جديدة جداً هي الواقعية الصرفة، التي ازدهرت في الولايات المتحدة، فكانت الرواية الواقعية اليومية التي طارت مع الخيال الشخصي، ولكنها في أميركا الجنوبية أخذت شكلاً آخر تماماً، سموها بالواقعية السحرية، أي تلك الرواية التي تنبثق من الناس المعجونة قصصهم مع السحر والطبيعة والماورائيات التي لا يعرفها العالم القديم، فاستلهم كتّاب تلك البلاد رواياتهم من تاريخ الأحجار وتاريخ الغابات والأنهار والأشباح، من العلاقة الغرائبية مع الأجيال التي هي تاريخهم القريب، وليس العميق، فلا تاريخ يستندون إليه إلا في ضفة الأطلسي الشرقية البعيدة والتي هي تاريخ المستعمر في ذات الوقت، فرفضت، وكانت موجة مختلفة من الأدب الروائي الخاص والمتفرد المنفصل عن تاريخ العالم، والمتعلق بتاريخ شخصي هو ليس بتاريخ بقدر ما هو سرد تواتري لقصص شعبية، زيدت ونقحت فطارت في سماء السرد الروائي..

شيء مختلف تماماً عن أعمال شكسبير أو غوته أو فيكتور هوجو أو دستويفسكي، روايات عن أشخاص ربما كانوا موجودين وربما لم يكونوا أصلاً.. إنه التخييل في أعلى مستوياته.

علاقات صارمة ومتأرجحة هي التي صارت بين التاريخ والرواية، وما نتج بينهما من أساطير وواقعية سحرية، أو تخييلية، ولكن الفعل البشري التدويني الأساسي المختفي خلف جميع تلك السرديات هو رغبة كتّابها في تسجيل لحظة نصر، تطورت لتسجيل تاريخ بديل، تطورت لتسجيل متعة أو نزوة أو لحظة سحرية طارئة..

في مقدمة روايتي التي استلهمت فيها التاريخ أكثر من غيرها والمعنونة بـ"فخ الأسماء" الصادرة عن دار الآداب في بيروت، أكتب في مقدمتها التالي:

"التاريخ هو العدو الذي نخشاه دوماً، إنه ينهض حيث نغيب، حيث لا رهبة لك ولا رغبة فيك".

وأضيف الآن: "إن الرواية هي الحبيب الذي نلهث وراءه دوماً، فهو يبتعد حين نقبل، ويقترب حينما نبتعد".

إن الرواية التي تستلهم التاريخ إذ تستعير التاريخ، لا تفعل ذلك للاحتماء خلفه من أجل تمرير مقولات ما يمكن إسقاطها على الراهن، بل هي تفعل ذلك لاستقراء ملامح التشابه العميق في سلوكيات القمع، تماماً كما في أحزان المقموعين، وهي في خلال ذلك كله قراءة روح الثقافة بصفتها أداة المقاومة الأبرز على مدار التاريخ العربي وما حفل به من أحداث شديدة السواد، موغلة في الظلم والعسف. هنا تقدم الرواية الموازية للتاريخ أهم ما في فن الرواية وأجدره بالملاحظة، وأعني بنية الأبطال والشخصيات، الذين لا يهمنا بعد ذلك أنهم من نسيج الخيال، لأن حضورهم الآسر بتلك القوّة الجذابة من الإقناع، ينجح في استدراجنا إلى قبولهم ومحاولة التعايش معهم باعتبارهم جزءاً من وعينا الراهن في زماننا الراهن، ولعل هذه المسألة بالذات جوهر فكرة العودة إلى التاريخ لكتابة رواية، حتى وإن جاءت هذه العودة، من بوابة التصور الفانتازي وما يشتمل عليه هذا التصور من إقصاء مقصود، جميل ومبرر، للزمان حيناً، وللأمكنة المتنقلة أحياناً أخرى، خصوصاً وقد قدم الكاتب هذا النسيج الروائي كله من خلال معرفة صافية تشير إلى وعي الزمان في عتباته وتحولاته، وكيفيات تلك التحولات وأسبابها.

وأنا في كتابة الرواية المستلهمة من التاريخ أخالف"العادة" الأدبية السائدة في كتابة الروايات التاريخية، والتي تقوم على إعلان الكاتب منذ الصفحة الأولى لروايته أنه عثر على"مخطوطة قديمة"، تتحدث عن وقائع قديمة، وأن دوره يكمن فقط في نقل وقائع ونصوص تلك المخطوطات للقارئ، وهي الذريعة الفنية التي لجأ ويلجأ إليها عدد كبير من كتّاب الرواية التاريخية هذه الأيام، في محاولة لإضفاء الصدقية على أحداث صنعتها مخيلاتهم الروائية في حين عمدت -منذ البداية- إلى استحضار التاريخ وزجّه في أتون المخيلة الأدبية ودفع المخيلة إلى مناوشته واستعصاء احتمالاته وتفاصيله.

كاتب سوري مقيم في عمان

عدنان حميدة



النكبة والرواية وتبلور الهوية الوطنية الفلسطينية

فخري صالح

اشتغل المتن الروائي العربي، والفلسطيني خاصةً، منذ احتلال فلسطين وقيام الدولة الصهيونية عام 1948، على إنجاز نص سردي متخيل ينطلق من نكبة فلسطين والأحداث المصاحبة لها، من عمليات تطهير عرقي وتهجير قسري وشتات دفع الفلسطينيين إلى جهات الأرض الأربع. وبغض النظر عن مستوى المدونة الروائية، الفلسطينية، وكذلك العربية، التي سعت إلى القبض على لحظة النكبة في الزمان والمكان، أو فيما يسميه ميخائيل باختين "الكرونوتوب الروائي"، فقد استطاعت الرواية العربية، وكذلك الروايات التي كتبها فلسطينيون بلغات أخرى غير العربية، أن تقدم رواية مختلفة عن الرواية الصهيونية لاحتلال فلسطين وقيام الدولة العبرية. صحيح أن الرواية ليست تاريخاً، لكنها سعت إلى تقديم رواية مغايرة، رواية قادرة على سرد الحكاية الحقيقية للاستعمار الصهيوني الكولونيالي الإحلالي. وبهذا المعنى تراكمت لدينا نصوص أساسية يمكن النظر إليها بوصفها المدونة السردية المتخيلة لاحتلال فلسطين ونكبتها التي يمر عليها الآن سبعون عاما.

إن غايتنا هي النظر في المدونة الروائية حول النكبة، لا بوصف تلك المدونة تاريخاً، فلدينا الكثير من المصادر التاريخية التي سعت إلى نقد المدونة التاريخية الصهيونية وتفكيكها، وإثبات زيفها وأغراضها الأيديولوجية الفاقعة والدعائية الكاذبة، بل من أجل تحليل اللحظة السردية التي استطاعت أن تقدم نصوصاً روائية متخيلة حول النكبة. فالأدب، والمدونة السردية بشكل خاص، يمكن أن يقوم بنفسه كرواية مضادة تدفع القارئ إلى اكتشاف ما سعت الرواية الصهيونية إلى ترسيخه في العقول، الأجنبية على الأخص، وقدرة هذه المدونة على تغيير النظرة السائدة حول النكبة. ودور الرواية لا يقل عما أحدثته الكتابات التاريخية الفلسطينية والعربية حول النكبة، والتي سبقت عمل المؤرخين الإسرائيليين الجدد في فضح الرواية الصهيونية للنكبة.

ما قبل النكبة: إعادة بناء فلسطين

تسعى الرواية الفلسطينية، والرواية العربية التي تدور حول القضية الفلسطينية، إلى استعادة فلسطين التي كانت وجرى تدميرها ومحوها عام 1948، وإحلال إسرائيل محلها، من خلال عملية التدمير والاقتلاع المنهج. وتستخدم الكتابة الروائية المصادر التاريخية، وكتب الرحالة، والوثائق، والشهادات الشخصية للفلسطينيين الذين عاشوا قبل النكبة، والتجارب الشخصية للروائيين أنفسهم، من أجل بناء مادتها السردية التي تعمل من خلال التخييل وابتداع الشخصيات وتصوير الأحداث، على تركيب صور الحياة الفلسطينية التي انقطع تسلسلها وتدفّقها بفعل حدث النكبة. وتعود بعض الأعمال الروائية إلى الفترة التي امتد خلالها حكم العثمانيين للمنطقة العربية، وصولاً إلى فترة السفر برلك وتجنيد الفلسطينيين في الجيش العثماني للمشاركة في الحرب مع القوات التركية في الحرب العالمية الأولى، لتتولى، من خلال عملية التخييل واصطناع الأحداث، وصفَ الحياة الممتدة على أرض فلسطين. وهذا ما نعثر عليه بصفة خاصة في رواية "زمن الخيول البيضاء" لإبراهيم نصرالله التي تغطي مساحة واسعة من الزمن الفلسطيني وصولاً إلى لحظة السقوط وتفرق الفلسطينيين "أيدي سبأ" بتعبير إميل حبيبي. فغاية مشروع إبراهيم نصرالله الروائي في "زمن الخيول البيضاء" هو تقديم سردية مضادة للرواية الصهيونية، التاريخية والتخييلية، حول الوجود الفلسطيني. ولهذا تبدأ سردها من لحظة في الربع الأخير من القرن التاسع عشر، حيث يربض الاحتلال التركي لفلسطين، والمشرق العربي عامة، ويعاني سكان قرية الهادية، التي تبدو في السرد موازيًا لفلسطين، من ظلم العثمانيين وقهرهم، لتنتقل الرواية بعدها إلى زمن الانتداب وصولاً إلى لحظة سقوط فلسطين التي دافع فيها أهالي الهادية عن قريتهم رغم خيانة الزعامات العربية وفشل الزعامات الفلسطينية التقليدية، ومساعدة الإنكليز اليهود للاستيلاء على فلسطين بعد انتهاء الانتداب (يعود نصرالله إلى لحظة سابقة في التاريخ الفلسطيني، إلى نهايات القرن السابع عشر ومعظم القرن الثامن عشر في "قناديل ملك الجليل"). وتشترك رواية حسن حميد "أنين القصب" مع "زمن الخيول البيضاء" في تصوير الحياة الفلسطينية قبل النكبة، وفي زمن يبدو، رغم سرمديته، أقرب إلى الحياة الفلسطينية في جريانها قبل انفجار الصراع بين العرب واليهود خلال فترة الانتداب البريطاني. الأمر نفسه نعثر عليه في رواية عبدالله تايه "قمر في بيت دراس" التي تبدأ سردها من لحظة انهيار القوات العثمانية على مشارف مدينة غزة، وعودة أحد أبناء قرية بيت دراس، الذي كان جنديًا في الجيش العثماني، إلى قريته مهزوماً حالماً بالذهاب إلى إسطنبول مع قائده التركي. ويفعل جمال ناجي الشيء نفسه في روايته "غريب النهر" التي تحكي عن عائلة هاجرت من قرية العباسية عام 1948 والتجأت إلى منطقة غور الأردن. لكن الرواية تعود بنا إلى زمن العثمانيين ساردةً حكاية أحد أبناء العائلة الذي ضاع في السفر برلك وعاد أبناؤه باحثين عن جذورهم ووطنهم. أما ليلى الأطرش فتعود في روايتها "ترانيم الغواية" إلى زمن الدولة العثمانية وظهور التوجهات القومية بين مواطني الخلافة العثمانية من العرب، وازدياد بطش القائد التركي جمال باشا السفاح، حيث تقدم صورة فلسطين ما قبل النكبة من خلال سرد تاريخ عائلة مسيحية مقدسية.

تسعى الأعمال الروائية الفلسطينية، التي تبدأ سردها من نقطة سابقة على زمن الانتداب البريطاني، إلى تصوير الحياة الفلسطينية،

عمران يونس

رغم متاعب الحياة اليومية والصراع مع الدولة العثمانية، في أواخر أيامها، إلى التهيئة لكتابة لحظة الخروج الكبير للفلسطينيين من بلادهم. وتحضر في المتن الروائي عناصر الطبيعة والحياة المستقرة وجريان العادات والتقاليد الممتدة، وارتهان الإنسان الفرد للجماعة، وسيادة نمط من الإقطاع الزراعي الذي يتفاوت وصفه في الروايات ما بين نمط الإقطاع الذي يمتلك أجساد الفلاحين وقوة عملهم، والإقطاع الذي يقوم على حيازة ملكية الأرض دون ظلم الفلاحين الذين يعملون عليها (كما يروي أنور حامد في روايته "يافا تعد قهوة الصباح"). وبغض النظر عن المواقف الأيديولوجية التي تتخذها الأعمال الروائية المكتوبة عن مرحلة ما قبل النكبة، أو التي تفتتح روايتها بوصف الزمن الممتد الواسع، أو القصير، الذي يسبقها، فقد حرصت على بناء مشهد فردوسي للحياة الفلسطينية، أو على الأقل مشهدٍ تجري فيه الحياة في زمن لا تقطعه سوى عثرات الحياة اليومية المعتادة.

الفردوس الفلسطيني

تشترك معظم السردية الروائية الفلسطينية في تقديم مشهد الحياة المستقرة، وحياة ما قبل العاصفة، أو الفردوس أو الجنة الفلسطينية، من خلال بناء عالم يُستقى بعضه من المادة التاريخية المتوافرة، بأشكالها المختلفة، من كتابات تاريخية ومذكرات الرحالة وسير الأفراد الفلسطينيين والأجانب الذين عاشوا في تلك الفترة، حيث يسعى الروائيون إلى تصوير مأساة الخروج والشتات والدفع العنيف باتجاه المنفى. هكذا تبدو الحياة، رغم متاعبها اليومية وصراعاتها وهزائمها الفردية، في نصوص تعيد بناء الحياة الفلسطينية قبل صدور وعد بلفور وحلول الانتداب البريطاني محل الدولة العثمانية الراحلة. إنها الحياة الطبيعية التي يحياها البشر في أوطانهم التي عاش فيها أجدادهم منذ مئات السنوات وزاولوا فيها أعمالهم اليومية التي قاموا بها على مدار الزمان. ولا يختلف الفلسطينيون، الذين اقتلعوا من أرضهم، عن غيرهم من البشر في هذا، ولهذا تسعى الكتابة الروائية إلى تأثيث معمارها الفني بالشخصيات والأحداث اليومية، بما ينسجم مع المادة التاريخية المكتوبة أو الشفوية المروية على لسان الفلسطينيين الذين عاشوا في تلك المراحل التاريخية التي سبقت النكبة. وقد استطاعت الرواية الفلسطينية، وبعض الروايات العربية المكتوبة عن فلسطين، أن تستعيد الحياة المتدفقة في مدن فلسطين وقراها، في سردية مضادة للمقولة الصهيونية التي تتحدث عن "أرض بلا شعب لشعب بلا أرض".

ويمكن أن نعثر في هذه المرحلة على الحضور الكثيف لرمزية الخيل في عدد كبير من النصوص الروائية الفلسطينية، بدءاً من غسان كنفاني، في روايته غير المكتملة "العاشق"، وصولاً إلى روايات يحيى يخلف ورشاد أبوشاور وحسن حميد وإبراهيم نصر الله وسوزان أبوالهوى. ففي معظم هذه الروايات يفسح الروائيون حيزاً واسعاً للحديث عن الخيل وبناء علاقة حميمية بين الفرس وفارسها، لتصوير المشهد الفردوسي الذي ينقطع بشدة وقسوة عندما يموت الفارس أو تموت الفرس أو يتشرد الفارس وتبقى الفرس في الأرض المتروكة. فيحيى يخلف في روايته "بحيرة وراء الريح" يبني سرديته للنكبة ومشهد الخروج على الفرس وما تعنيه بالنسبة إلى فارسها الفلسطيني، كما أن موت الفرس قبل اندلاع القتال بين أهل سمخ والعصابات الصهيونية يمثل نذير شؤم في الرواية. وفي المقابل فإن لحاق الفرس بصاحبها بعد الرحيل يمثل إشارة لبزوغ المقاومة في صفوف الفلسطينيين المشردين في المستقبل. وقد عمل إبراهيم نصرالله في "زمن الخيول البيضاء" على وضع الفرس في بؤرة المشهد الروائي، بادئاً المشهد الأول من عمله بفرس مسروقة تعدو بسارقها وصولاً إلى قرية الهادية، وكأنها تستجير بسكان القرية من السارق. ويمكن أن يوحي اسم "الهادية" بالزمن الفردوسي قبل تدفق الهجرة اليهودية إلى فلسطين، كما أن مشهد الفرس الجريحة المسروقة وهي تعدو نحو القرية تمثل إلماعة إلى سرقة فلسطين في قادم الأيام.

زمن الصراع مع الانتداب البريطاني

تسجل رواية النكبة زمن الصراع مع الانتداب بعد حلول القوات البريطانية محل العثمانيين في فلسطين. ونعثر في روايتي سحر خليفة "أصل وفصل" و"حبّي الأول" وإبراهيم نصرالله "زمن الخيول البيضاء" وعبدالله تايه "قمر على بيت دراس"، على سبيل المثال لا الحصر، على تصوير لفترة الانتقال من زمن احتلال إلى زمن احتلال آخر. لكن الصراع مع الانتداب البريطاني وتصوير الهبّات الفلسطينية بدءاً من عام 1917، الذي أصدر فيه اللورد بلفور وعده بإقامة وطن قومي لليهود على أرض فلسطين، وكذلك ثورة 1936، وما بعدها من صدامات قامت بين الفلسطينيين من جهة والقوات البريطانية والعصابات الصهيونية من جهة أخرى، حاضرٌ بقوة في رواية النكبة، فهو العصب الرئيسي للمادة السردية في روايات غسان كنفاني وجبرا إبراهيم جبرا وإبراهيم نصرالله وسحر خليفة ويحيى يخلف ورشاد أبوشاور وفيصل حوراني، من بين روائيين آخرين. فالصراع مع الانتداب هو في وجهه الآخر صراع مع المشروع الصهيوني الذي كان يتهيأ للاستيلاء على فلسطين وتهجير أهلها وإحلال المهاجرين اليهود من أوروبا ومناطق أخرى من العالم محل السكان الفلسطينيين الذين عاشوا على أرضهم منذ آلاف السنوات. ويسعى المتن الروائي إلى استعادة الانتفاضات ضد الاحتلال البريطاني، وبصورة خاصة ثورة 1936، لإيجاد تسلسل وتفسير تاريخي لهزيمة 1948. ولتحقيق هذا الغرض تدرج تلك الروايات عدداً من الشخصيات التاريخية الواقعية في صلب نسيجها الروائي أحياناً، أو أن شخوص تلك الروايات تشير في سردها وحواراتها إلى تلك الشخصيات التاريخية. فعبدالرحيم الحاج محمد والشيخ عزالدين القسام وفوزي القاوقجي والحاج أمين الحسيني وعبدالقادر الحسيني هم شخصيات روائية في الأعمال الروائية المكتوبة عن النكبة. إن سحر خليفة تكرس في روايتيها "أصل وفصل" و"حبي الأول" مساحة واسعة لثورة 1936 والنضال ضد قوات الانتداب والعصابات الصهيونية عام 1939، كما تروي معارك عبدالقادر الحسيني ضد الانتداب واليهود، مكرسةً مساحة واسعة في السرد لمعركة القسطل، واستشهاد القائد الفلسطيني، وسقوط الجزء الغربي من مدينة القدس. وفي "موفيولا" لتيسير خلف يتابع الروائي رحلات الحاج أمين الحسيني إلى ألمانيا وإيطاليا طلباً للدعم من هتلر وموسوليني، ومن ثمَّ رحيله إلى القاهرة وليبيا بعد سقوط فلسطين، معتمداً في سرده على مواد وثائقية وأرشيفات شخصية وعامة.

كما أننا نعثر على ذكر لتلك الشخصيات التاريخية في متن السرد الروائي في معظم الروايات الفلسطينية التي كتبت عن النكبة وسقوط فلسطين، كنوع من الربط الذي يجريه الروائي بين المادة التاريخية المتوافرة وسرده الروائي التخييلي. ويفرد الروائيون مساحة واسعة من السرد لتصوير مشهد ما قبل السقوط من خلال المعارك التي دارت بين الفلسطينيين والعصابات الصهيونية التي تميزت بالتنظيم والتخطيط الدقيقين وكثافة التسليح. إننا نعثر في روايات النكبة على وصف لمعارك حقيقية دارت بين الفلسطينيين والانتداب البريطاني والعصابات والتشكيلات العسكرية الصهيونية، كما في روايتي سحر خليفة "أصل وفصل"، التي تصور ثورة 1936، و"حبي الأول" التي تسجل المعارك التي دارت بين ثوار 1936 وكذلك معارك عبدالقادر الحسيني التي خاضها لمنع سقوط القدس في أيدي اليهود. ثمة بالطبع إدراج للوقائع التاريخية في المتن الروائي، واصطناع لمادة تخييلية حول أحداث النكبة. وتتبادل هاتان المادتان الحضور، أحياناً، والتلازم في أحيان أخرى. وهناك عدد من الروايات المبنية على مادة شفوية مروية، أو أنها مستلّة من ذاكرة الروائي نفسه الذي عايش أحداث السقوط وما قبله. فإذا كانت روايتا "أصل وفصل" و"حبي الأول" تعتمدان مذكرات ويوميات كتبها أكرم زعيتر ومحمد عزت دروزة وخليل السكاكيني وقاسم الريماوي (وقد كان الأخير سكرتير "الجهاد المقدس" ورفيق عبدالقادر الحسيني في معاركه ضد الاحتلال البريطاني وفي المعارك التي خاضها ضد العصابات الصهيونية)، فإن الروايات الأخرى تستخدم المعايشة الشخصية والذكريات المكتوبة أو المروية حول المعارك التي حدثت، أو أنها تسعى إلى تقديم عالم تخييلي يحاكي المادة التاريخية لكنه يعيد بناء الأمكنة والأزمنة ويؤثثها بالشخصيات التي تخدم رؤيته ومنظوره للتراجيديا الفلسطينية، لكي نتعرَّف إلى الأسباب التي أوصلتنا إلى ما وصلنا إليه.

الخروج من الفردوس:
مشهد السقوط والذهاب إلى المنفى

تركز روايات النكبة على تصوير لحظة السقوط من خلال إعادة بناء مشهد الصراع الذي سبق سقوط فلسطين. ويسعى كل روائي من جانبه إلى تأثيث اللحظات الأخيرة من مشهد ما قبل السقوط بالشخصيات والأحداث، المأخوذة من السرد التاريخي وذكريات الأشخاص الذين عايشوا تلك اللحظة، بمن فيهم الروائيون أنفسهم، والتخييل الروائي واصطناع الشخصيات، لتقديم سرد متماسك حول لحظة السقوط وخروج مئات آلاف الفلسطينيين إلى البلدان المجاورة التي تحيط بفلسطين. وتواصل أجيال من الروائيين الفلسطينيين كتابة حكايات جديدة للخروج الفلسطيني بوصفه اللحظة المؤسسة للوعي الذي بنيت عليه، فيما بعد، لحظة المقاومة وانبعاث الوطنية الفلسطينية المعاصرة. ثمة سرد يصف المعارك التي دارت والبطولات الفردية والجماعية التي تحققت رغم ضعف التسليح وتخلي الإخوة والتآمر البريطاني وتنظيم العصابات الصهيونية التي تحولت قبل سنوات قليلة من النكبة إلى جيش كلاسيكي حديث استطاع إيقاع الهزيمة بالفلسطينيين الذين خدعتهم القيادات العربية، وقياداتهم الفلسطينية التقليدية المتصارعة وغير المنظمة، فأوقفت ثورتهم عام 1936 و1939، لتعبّد الطريق للسقوط الكبير عام 1948.

تبني روايات النكبة مشهد الخروج التراجيدي من فلسطين في مواضع ومواقع جغرافية مختلفة من فلسطين، وباتجاه بلدات ومدن فلسطينية من أرض فلسطين التاريخية، أو في اتجاه شرق الأردن أو سوريا أو لبنان، أو العراق، راسمةً حدود تفكك الحياة الفلسطينية وتبعثر المواطنين الفلسطينيين إلى جهات الأرض، واللجوء والشتات اللذين لم يعنيا فقط محو فلسطين عن الخريطة بل انهيار حيوات البشر، وموتهم، وتشردهم وفقدانهم أملاكهم، وانقطاع سلسلة حياتهم، واضطرارهم إلى العيش في خيام يتسولون لقمة عيشهم من وكالة غوث اللاجئين (الأونروا)، والمساعدات التي يقدمها المحسنون والدول والجمعيات الخيرية. فروايات جبرا إبراهيم جبرا "صيادون في شارع ضيق"، و"السفينة"، و"البحث عن وليد مسعود"، تستعيد في بعض فصولها ملامح الخروج من القدس الغربية، وروايتا يحيى يخلف "بحيرة وراء الريح" و"ماء السماء" تسجّلان الخروج من سمخ ومنطقة طبرية. أما رضوى عاشور في روايتها "الطنطورية" فتستعيد مذبحة الطنطورة والخروج من حيفا، ويسجل رشاد أبوشاور الخروج من قريتي ذكرين وتل الصافي في "أيام الحب والموت"، ويسجل عبدالله تايه في "قمر في بيت دراس" وسوزان أبو الهوى في "الأزرق بين السماء والماء" الخروج من بيت دراس واللجوء إلى غزة، وتستعيد سوزان أبوالهوى حكاية الخروج من قرية عين حوض وطرد سكانها في "بينما ينام العالم"، فيما تحكي ليلاس طه الخروج من القدس في روايتها "اللوز المر"، ويصف عاطف أبوسيف مشهد سقوط يافا في روايته "الحاجة كريستينا"، كما يحكي ربعي المدهون عن الرحيل الإشكالي لبطلته الفلسطينية الأرمنية من عكا، من بين أعمال أخرى كتبها فلسطينيون وعرب.

لكن هذه الروايات لا تقفل المشهد على



عمران يونس

الخروج والشتات الأبدي، اللذين لا يمكن عكسهما، بل تفتح المشهد على أمل العودة والمقاومة، لأنها، في معظمها، مكتوبة انطلاقاً من رؤية أيديولوجية مقاومة، وفي زمن ينتمي بصورة عامة إلى ولادة المشروع الوطني، أي زمن ولادة الهوية الفلسطينية المعاصرة من خلال تأسيس منظمة التحرير الفلسطينية وانطلاقة الثورة الفلسطينية عام 1965. من رحم هذه المرحلة التاريخية ولدت معظم الروايات الفلسطينية، وكتبت بدءاً من تلك اللحظة كنوع من مراجعة سردية لما حدث. وبغض النظر عن المعالجات المختلفة للنكبة وسقوط فلسطين، فإن صورة النكبة هي الوجه الآخر لصورة تبلور الهوية الفلسطينية، فالنكبة، كما تتمرأى في السرد، وفي الإبداع الفلسطيني عامة، هي الوجه الآخر لولادة فلسطين أخرى، لا فلسطين العثمانية، أو الانتدابية، بل فلسطين بوصفها هوية وطنية مقاومة. نعثر على هذه الرؤية في روايات غسان كنفاني وجبرا إبراهيم جبرا وإلياس خوري ورضوى عاشور ويحيى يخلف ورشاد أبوشاور وفيصل حوراني وحسن حميد ونبيل خوري وسحر خليفة وإبراهيم نصرالله، من بين روائيين آخرين.

الرد على سؤال النكبة

1- غسان كنفاني
وبناء الهوية الوطنية الفلسطينية

تكشف أعمال غسان كنفاني الروائية عن رؤيته للهوية الفلسطينية، وكيفية ابتعاث هذه الهوية مجدداً، وبنائها كهوية حديثة معاصرة قادرة على مواجهة الهوية الأخرى (أقصد الهوية الصهيونية) التي استطاعت، من خلال الانتماء إلى أزمنة الحداثة الأوروبية، الحلول محل الهوية الفلسطينية. ينظر غسان إلى الهوية الفلسطينية بوصفها هوية قادرة على تقديم نفسها كمثال للمقاومة الإنسانية رفيعة المستوى.

إن سؤال الوجود والهوية يُشكّل قلب عمل غسان كنفاني الروائي. رواياته، بما تتمتع به من طاقة تجريبية لافتة وبحث في الغنى النوعي للأشكال وقدرة على تجسيد الأفكار والتجارب، تعدُّ تعبيراً خلاقاً عن الحلم الفلسطيني وابتكار الهوية. ويستطيع القارئ أن يلاحظ كيف أن تجربة غسان الروائية مرت بتحولات جذرية خلال الفترة الزمنية القصيرة التي عاشها، وكيف أن هذه التجربة، المدهشة في غزارة الإنتاج والتنويع على الأدوات والتقنيات والأشكال، استطاعت أن ترسم التحولات التاريخية في التجربة الفلسطينية والطموحات والأتواق التي انطوى عليها الأفراد الفلسطينيون الذين رسمهم غسان في أعماله بريشة قلقة.

يركز غسان، منذ "رجال في الشمس" (1963)، على الإشكاليات المصيرية التي صنعت معنى الوجود الفلسطيني، على ما يقيم في جوهر تجربة الفلسطينيين. لقد تنبه إلى رسم المشهد الفلسطيني الواسع من خلال اختيار الشخصيات وإخضاعها لعملية تَفَحُّص تفضي في النهاية إلى تشكيل المعنى الذي يحاول الروائي إيصاله إلى القارئ: أي القول إن التجارب الفردية للفلسطينيين محكومةٌ مسبقا بواقع الفلسطينيين كشعب استؤصل من أرضه وأصبح مستحيلاً على أفراده أن يعيشوا وتتطور حياتهم بمعزل عن اختراق التجربة العامة وتأثيرها المسبق على لحظات عيشهم. ويمكن أن نلحظ التنوع الشكلي في روايات غسان وتطور تجربته من الشكل، الذي تأثر برواية "الصخب والعنف" للروائي الأميركي الجنوبي وليم فوكنر، في "ما تبقى لكم" (1966)، عبر تعدد الرواة وجعل الأرض شخصيةً محورية من شخصيات الرواية، إلى رواية الفكرة التي تستخدم الشخصيات بوصفها وسائلَ سردية لإيصال فكرة محورية معينة.

على أرضية هذا الفهم تلتقي "رجال في الشمس" مع مجمل أعماله القصصية والمسرحية حيث يكشف الفلسطيني عن وجهه الإنساني ويعيد طرح الأسئلة الوجودية الأساسية على نفسه: أسئلة الولادة والموت، العلاقة بالأرض، والرحلة والمصير المُعلَّق على

"جسر الأبد" (عنوان واحدة من مسرحياته).

إن رواياته تهتم بتقديم إجابة سردية على الخروج الفلسطيني ومواجهة تهديد الموت. ولعل انشغال غسان بالعثور على أجوبة لأسئلته المؤرّقة حول فلسطين دفعه إلى تعميق أسئلته لتصبح سؤال الإنسان المقتلع المنفي المغترب عن شرطه الوجودي، ما جعل عدداً من رواياته صالحة لتكون ذات صبغة إنسانية خالصة، كونية الهوية بسبب الشُحنة الوجودية العميقة التي تنطوي عليها الشخصيات والأحداث. يعود ذلك إلى كون غسان، مثله مثل محمود درويش، يدرك أن الحكاية الفلسطينية هي من بين الحكايات الكبرى والتراجيديات المعقدة التي تصلح أن نفسر على خلفيتها معنى صراع البشر على الأرض والتاريخ. لقد عمل على كتابة هذه الحكاية بصورة تضعها في سُدَّة هذه الحكايات الكبرى. ومن هنا تبدو روايته، التي تهز قارئها من الداخل، أعني "رجال في الشمس"، بمثابة جَدْلٍ مركَّب للأسئلة الفلسطينية والأسئلة الوجودية، ذات الأعماق الإغريقية، التي تتعلَّق بلا جدوى الفعل البشري وسخرية القدر في اللحظات المصيرية المعقدة. إن غسان يكتب واحداً من أعماله الرئيسية الأساسية وهو يرى حركة التحرر الوطني الفلسطينية وقد بدأت تتراءى في الأفق، ولذلك يسأل أبوالخيزران "لماذا لم تدقوا جدران الخزان؟". لكنه يبني عمله الروائي بطريقة تضع هذا السؤال المُدوّي، الذي يحمل نبرة اتهام قصوى للذات والآخرين، في تقاطع مع ثقل المصير، وضغط المأساة، وحضورها القوي الذي يلغي مفاعيل السؤال الذي سأله أبوالخيزران. لم يكن غسان، بحدسه القوي وذكائه النادر ككاتب ومثقف، راغباً في التبشير فقط ببزوغ الحركة الوطنية الفلسطينية من رحم التاريخ ثانيةً، بل كان يهدف من "رجال في الشمس" إلى كتابة التراجيديا الفلسطينية بصورة تجعلها قادرةً على الالتحام مع تراجيديات أخرى في التاريخ يتراءى فيها المصير المعقد للأفراد والشعوب.

يحوّل غسان كنفاني رواياته إلى أُمثولات، إلى حكايات رمزية تضيء نفسها فيما هي قادرة على إضاءة حكايات الآخرين. بهذا المعنى فإن في الإمكان النظر إلى رواية "ما تبقى لكم" لا بوصفها روايةً عن مصير الفلسطيني ورحلته التي قرر فيها أن يأخذ مصيره بيديه ويجابه عدوه فقط، بل بوصفها روايةَ تحدي الإنسان للشروط المُذِلّة المفروضة عليه. وهو يواصل في "أم سعد" (1969) و"عائد إلى حيفا" (1969)، والروايات غير المكتملة مثل "العاشق" و"الأعمى والأطرش" و"برقوق نيسان"، تحت ضغط الشرط التاريخي، بحث سؤال الوجود الفلسطيني في ضوء الشروط الإبداعية نفسها: وضع فلسطين تحت مجهر الوجود الإنساني المعقد، وعدم الانزلاق إلى التعبير المبسَّط الشِعاريّ عن قضيتها الكبرى.

في "عائد إلى حيفا" ثمَّة بحث في معنى الهوية والمصير والانتماء، وأثر شروط العيش اليومي في تشكيل القناعات وقرارات البشر في أن يكونوا أو لا يكونوا. تقول "عائد إلى حيفا": ليس الدم هو الرابط الوحيد بين الفلسطينيين بل الفعل والانتماء إلى الأسئلة المصيرية نفسها. إن غسان يستشرف أسئلة التحرر الوطني الفلسطيني ويعيد تركيب الهوية الفلسطينية من خلال المواجهة التي تقوم بين الأب الفلسطيني والابن الذي أصبح يهودياً بالتربية والتبني. هكذا يواجه الفلسطيني صورته المنقسمة، بل المشروخة، في مرآة الصراع المعقدة، ويقرر في النهاية أن يقاوم دون المضيّ في مفاوضة عقيمة.

2- إلياس خوري في "باب الشمس": العودة الرمزية إلى فلسطين

تقوم رواية "باب الشمس" على واحدة من حكايات المتسللين الفلسطينيين، الذين كانوا يحاولون العودة إلى فلسطين بعد ضياعها عام 1948. فقد شاعت في بداية الخمسينات ظاهرة العائدين خفية إلى وطنهم بعد الطرد الأول. أعداد كبيرة ممن سئموا أيام المنفى الأولى كانوا يتسللون عبر الحدود والأسلاك الشائكة وخطر الموت لكي يعودوا إلى قراهم المهدمة وبيوتهم التي سكنها آخرون، يهود وعرب، ليعودوا ويطردوا مرة أخرى أو يقتلوا على الحدود بين "إسرائيل" والدول العربية المحيطة. لكن حكاية رجل المقاومة المتسلل يونس الأسدي تتحول في الرواية إلى حكاية عشق ورمز صمود، وشكل من أشكال المقاومة الديموغرافية للوجود الصهيوني. وهكذا وعلى مدار ثلاثين عاما، وأكثر، يذرع الأسدي الجبال والوديان بين لبنان والجليل الفلسطيني ليلتقي زوجته نبيلة في مغارة سماها "باب الشمس" وينجب من زوجته عددا كبيرا من الأولاد والبنات، مبقياً صلة الوصل بين الفلسطيني اللاجئ والباقين على أرضهم. وإذ يحول إلياس خوري حكاية المتسلل إلى نموذج تاريخي، ثم يقوم بتصعيد هذه الحكاية لتكون مثالا ورمزا، تحضر الحكايات الأخرى التي يرويها الراوي (د. خليل) عن جدته وأبيه وأمه وعشيقته شمس، أو يرويها على لسان الآخرين ممن صادفهم أو سمع عنهم من الفلسطينيين، لتعود الحكاية الرمزية من ثمّ إلى أرضها الواقعية وزمانها الراهن.

تتجاذب رواية إلياس خوري قوتان: قوة الترميز التاريخي من خلال حكاية أبي سالم الأسدي وزوجته نبيلة، وقوة الحكايات اليومية الأخرى التي تشدنا إلى فجائعية الواقع ومأساته وعنف التاريخ الذي كتب حكاية الفلسطينيين بحروف من دم. ومن هنا يتجادل التاريخي مع اليومي في عمل روائي يكثر من ذكر كلمة التاريخ على لسان الراوي الذي تتصفى من خلاله كل الحكايات.

* "الوهم يعطينا شعوراً بأن الحي يرث حيوات كل الآخرين. لذلك اخترعوا التاريخ. أنا لست مثقفاً، لكني أعرف أن التاريخ خدعة كي يتوهم الإنسان أنه عاش منذ البداية، وأنه وريث الموتى" (ص: 25).

* "هذا هو التاريخ، ستقول لي. لكني لم أعد معنيّاً بالتاريخ، حكايتي معك يا سيدي ليست محاولة لاستعادة التاريخ" (ص: 310).

يحاول الراوي، الذي يستخدم دواء الحكاية ليوقظ يونس الأسدي من نومه الذاهب في اتجاه أرض الموت، أرض "الأبدية البيضاء" بتعبير محمود درويش في قصيدته "جدارية"، أن يسائل مفهوم التاريخ عن تراجيديا الفلسطينيين المستمرة بسرد قصص لا تحصى عن الخروج الكبير عام 1948، وعن حكايات اللاجئين خارج أرضهم، وعن ضحايا المجازر أثناء الخروج وبعده. وهكذا تطلع الحكايات المأساوية بعضها من بعض في عمل روائي يهدف إلى إخبارنا عن عسف التاريخ وقسوته وعنفه وتنكيله بضحاياه. وعلى الرغم من تشديد الراوي على وهم التاريخ فإن الوقائع التي يسردها، والقصص الصغيرة التي يضمّنها حكاية يونس الأسدي، وتتوزع فصولها بين قصص الآخرين، تعيدنا على الدوام إلى ملموسية التاريخ وحضوره الضاغط في رواية "باب الشمس". إنها إذن رواية عن التاريخ، عن استعادته ومحاولة قراءته من خلال سرد القصص التي تحتشد في هذا العمل لتفيض من بين ثنايا الكلمات، وتعيدنا إلى كتاب التاريخ نفسه الذي استعان به إلياس خوري كثيرا لكتابة "باب الشمس". لقد وظف الكاتب الوقائع التي أوردتها كتب التاريخ والوثائق والحكايات التي سمعها من أفواه الفلسطينيين، الذين كانوا ضحايا التاريخ، ليدعم حكايته الرئيسية عن يونس الأسدي، العائد الذي عاد إلى فلسطين ولم يعد، ولكنه استطاع أن يحضر من خلال زوجته وأبنائه الذين أنجبهم منها في رحلاته من لبنان إلى مغارة باب الشمس. وبهذا المعنى تتحول حكاية يونس الأسدي، التي لا تعدو أن تكون مجرد حكاية من بين حكايات كثيرة عن المتسللين الفلسطينيين، إلى حكاية رمزية عن البقاء والصمود رغم المجازر والمذابح التي ارتكبتها الصهيونية بحق الفلسطينيين. إنها تعبير رمزي، محايث للتاريخ ومتجاوز له في آن، عن بقاء أكثر من ربع مليون فلسطيني بعد نكبة 1948 على أرضهم، وتناسلهم ليصبحوا مليونا وأكثر بعد ما يزيد على نصف قرن من الزمان. فهل قصد إلياس خوري إلى التشديد على الصراع التاريخي، بين الفلسطينيين والإسرائيليين، الذي يرتكز بصورة أساسية على المسألة الديموغرافية؟

لا تحاول الرواية، في مادتها السردية الكثيفة، أن تقدم إجابات على سؤال التاريخ ونهاياته، ولا تسعى إلى فتح صفحتها الأخيرة على أفق المستقبل الذي يبدو غائما ملبداً بالشكوك زمن كتابة الرواية، بل إنها تسعى، على النقيض من ذلك، إلى تذويب سؤال التاريخ في ثنايا الحكايات. إنها مشغولة بفهم التاريخ، بإيجاد تفسير لما حدث من قبل، ويحدث الآن، عبر استعادة الحكايات، جميع أنواع الحكايات التي يسردها الراوي على مسامع يونس الذي لا يسمع في غيبوبته التي طالت وقادته إلى أرض الموت في نهاية الحكاية. لكن هذه الحكايات لا تسعف الراوي في إدراك ما حدث والتوصل إلى أسبابه. بهذا المعنى تبقى الحكايات مجرد بقع على جسد التاريخ لا تفسّره ولا تجعل الراوي يدرك معنى الهزائم، وتراجيديا عيش الفلسطينيين المستمرة. ويمكن أن نؤول كلامه التالي الموجه إلى يونس، الغارق في غيبوبته، في هذا السياق:

"أنا لم أكن مهتمّاً بالحكاية، أنت تعتقد أنني بحثت وسألت كي أجمع حكايات الغابسية، وهذا غير صحيح يا سيدي، الحكايات جاءتني دون أن أسعى إليها، جدتي كانت تغرقني بالحكايات، كأنها لم تكن تفعل شيئاً سوى الكلام. وأنا معها أتثاءب وأنام، والحكايات تطمرني. أشعر الآن أنني أزيح الحكايات من حولي كي أرى، فلا أرى سوى البقع، كأن حكايات تلك المرأة تشبه البقع الملونة التي تطفو حولي. لا أعرف قصة كاملة" (ص: 348).

يمثّل الكلام السابق تعبيراً مختزلاً شديد الإيجاز عن الرواية كلها. إنها في الحقيقة طوفان من الحكايات التي تتقاطع فيما بينها لتقدم صورة غير مباشرة لتاريخ الفلسطينيين بعد النكبة. صحيح أن إلياس خوري يختار أبناء الجليل ليقدم حكاياتهم، لقرب الجليل الفلسطيني من لبنان وتشابه اللهجات فيما بين أهل الجليل والشعب اللبناني، إلا أن سلسلة الحكايات التي يرويها الراوي، على لسانه أو من خلال إتاحته الفرصة لعدد من الشخصيات الثانوية لتروي قصصها الشخصية، هي عينات تمثيلية من الحكاية الكبرى للفلسطينيين. هكذا سقطت فلسطين وتشرد أهلها، تقول "باب الشمس" من خلال قصص يرويها الراوي وشخصياته التي يروي عنها ولها، وهذه هي التراجيديا الفلسطينية التي يمثلها اللاعبون الفعليون على أرض المأساة وفي زمانها الواقعي. ومن هنا يبدو التاريخ، الذي يصفه الراوي خليل بأنه مجرد وهم، أكثر ملموسية وخشونة. إن الحكايات هي التاريخ الفعلي، وحاصل جمع هذه الحكايات الصغيرة يساوي الحكاية الكبرى للجوء والهزيمة والموت.

ثمة موت كثير في رواية إلياس خوري ما يطبعها بسوداوية غامرة يصعب نسيانها. ومن هنا عظمتها وقدرتها على إعادة النظر في تاريخ المأساة الفلسطينية من وجهة نظر الحاضر الملعون المفتوح على زمان غامض ومجهول. وقد ساق الكاتب وصفا لعمليات الإعدام الجماعي التي نفذتها العصابات الصهيونية عام 1948 بحق أهالي بعض القرى الجليلية، ليصل إلى الموت التراجيدي لآلاف الفلسطينيين في مخيمي صبرا وشاتيلا على أيدي الجيش الإسرائيلي وقوات الكتائب. إن "باب الشمس"، على قدر ما هي رواية الحياة والصمود في وجه الموت، هي رواية الموت المجسد الذي يزلزل كيان القارئ ويدفعه إلى استذكار الطقس العنيف للموت الفلسطيني. ثمة موت يذكّر بالموت، ومجازر تتبعها مجازر، رغم الأمل الذي يمثله إصرار يونس الأسدي على نهب المسافات وعبور الخطر للوصول إلى زوجته نهيلة وإنجاب عدد كبير من الأبناء والبنات، لتحقيق طقس التواصل بين الفلسطينيين على أرضهم وفي شتاتهم. لكن إلياس خوري، إذ يشدد على أسطورية علاقة يونس بنهيلة وطقسية التواصل الروحي والجسدي بينهما، يخلّص روايته من لغة الشعار السياسي. إن نبرة "باب الشمس" خفيضة ومنكسرة، فهي تحكي عن الهزيمة وانسداد الأفق، عن صعود المشروع الصهيوني ودخول المشروع الفلسطيني في نوبة من السبات؛ ولهذا فهي تنتهي، رغم إصرار خليل على انتشال يونس من غيبوبته، بالموت.

3- إميل حبيبي: الفلسطيني وحيلة العيش تحت علم الدولة الجديدة

يعمل إميل حبيبي على توجيه القارئ إلى أصل الحكاية، إلى معنى التراجيديا الفلسطينية وصراع البقاء الذي خاضته الأقلية الفلسطينية التي بقيت متشبثة بالأرض والوطن بعد كارثة 1948. ويوفر شكل نصه الروائي المبعثر المشتت، الذي يفتقد مركزا وبؤرة محددين، متسعاً لسرد حكايات كثيرة. وتعيد هذه الحكايات، التي يتناسل بعضها من بعض، تأويل الحكاية الفلسطينية مرة بعد مرة في نوع من السرد العنقودي الذي يتراكب بعضه فوق بعض طبقات.

في "سداسية الأيام الستة" يحكي الراوي ست حكايات تدور جميعها حول عودة الفلسطيني إلى بعض من أهله من خلال واقعة الهزيمة عام 1967. إنها عودة معكوسة تبدو فيها الهزيمة مفارقة ساخرة وتعليقاً مواربًا على التراجيكوميديا الفلسطينية. وتمثل حكاية الطفل مسعود، الذي كان والده من العرب الباقين وأعمامه من العرب المشردين، الحكاية المفتاح التي تكشف عن عمق هذه المفارقة الساخرة. إن الطفل الذي يظن، هو وأبناء حارته، أنه مقطوع من شجرة بلا أعمام أو أخوال، يكتشف بعد الهزيمة أن له أعماماً وأبناء أعمام، فيتيه على أقرانه بعمه وأبناء عمه الذين اكتشف وجودهم بعد أن احتلت إسرائيل الضفة الغربية. لقد أضفى هذا الاكتشاف على حياته معنى جديداً، ولكنه وضعه في الوقت نفسه في مأزق لن يجد له حلاً؛ إذ أنه يؤمن، بتأثير الأفكار السياسية التي تحملها أخته، بضرورة انسحاب إسرائيل من الأراضي العربية التي احتلتها، ولكن ذلك سيعيده إلى حالته الأولى: مقطوعاً من شجرة لا عمّ ولا ابن عم.

ينسج إميل حبيبي على بؤرة هذه الحكاية، التي تبدأ بأغنية فيروزية: (لماذا نحن يا أبتي/ لماذا نحن أغراب؟/ أليس لنا بهذا الكون/ أصحاب وأحباب)، خمس حكايات أخرى عن العودة المقلوبة لشطري الشعب الذي وحّده الاحتلال: حكاية العائد إلى ذكرى حبه الأول ولكنه في غمرة جيشان عواطفه ينسى أنه المحب العاشق المقصود بالحكاية، وحكاية "أم الروبابيكا" التي عاشت على ذكريات الراحلين من أهل فلسطين تشتري أثاثهم لكي تتوحد مع ذكرياتهم، وحكاية البنت من الناصرة التي أحبت فتى مقدسياً وانتظرته حتى يخرج من السجن، وحكاية "جبينة" التي عادت إلى أمها العجوز شبه المقعدة، وحكاية الصبية المقدسية التي تشاطرت السجن مع صبية حيفاوية.

في هذه الحكايات الست يضيء مشهد اللقاء، لقاء شطري الشعب الذي مزقته النكبة وشرَّدته في أقاصي الأرض، المعنى الضمني الذي يقيم في قلب هذه الحكايات، ويكشف عن المفارقة الساخرة والفرحة الأسيانة للقاء شطري الشعب الممزق تحت حراب المحتل. ويبدو لي أن مشهد اللقاء هو الذي يوحد هذه القصص الست ويقربها كثيراً من النوع الروائي. إنها تنويع على المعنى الضمني نفسه، ستُّ حركات تنقل لنا أزمة الوجود الفلسطيني بعد هزيمة حزيران من خلال استعراض مشهد اللقاء المؤثر في سياق يكاد يعصف بالقلب والمشاعر. وفي هذا السياق تتوحَّد الحكايات، التي تؤلف "سداسية الأيام الستة"، في قالب شبه روائي يكون فيه الراوي هو الخيط الناظم للفضاء الذي يظلل الحكايات والشخصيات التي تسكنها.

لكن إذا كانت السداسية عملاً يراوح بين "المجموعة القصصية" و"النص الروائي" فإن النص التالي لحبيبي "الوقائع الغريبة في اختفاء سعيد أبي النحس المتشائل" يدشن عمارة جديدة في الرواية العربية المعاصرة ويفتح أفقا لتجديد حياة هذه الرواية ويوسع لها مسالك لم تسلكها من قبل. إن "سعيد أبوالنحس المتشائل" يمثل في الرواية الشخصيةَ التي تتصفى عبرها الأحداث الكابوسية والمصير التراجيدي لشعب انشطر نصفين: شطر داخل الوطن وشطر خارجه. والمتشائل، الذي يمزج في نظرته إلى الحياة بين التشاؤم والتفاؤل، شخصية مركبة كاشفة يميط المؤلف من خلالها اللثام عن تجربة شعب. إنه يعمل على تكوين شبكة سردية معقدة تدور حول شخصية سعيد أبي النحس التي يبدو ظاهرها غير باطنها ولكن المفارقات اللفظية والموقفية تكشف عن طبيعة ولائها وتكشف في الوقت نفسه عن كوميديا سوداء يعيشها شعب مشرد على أرضه.

الروايات التي تناولت النكبة وتجري الإشارة إليها

"زمن الخيول البيضاء"، إبراهيم نصرالله، و"قناديل ملك الجليل" إبراهيم نصرالله، "باب الشمس" إلياس خوري، "سداسية الأيام الستة، و"الوقائع الغريبة في اختفاء سعيد أبي النحس المتشائل.. وقصص أخرى" لإميل حبيبي، "يافا تعد قهوة الصباح" لأنور حامد، "صيادون في شارع ضيق" و"السفينة" و"البحث عن وليد مسعود" لجبرا إبراهيم جبرا، "موفيولا" لتيسير خلف، "غريب النهر" لجمال ناجي، "أنين القصب" حسن حميد، "مصائر: كونشيرتو الهولوكوست والنكبة" لربعي المدهون، "أيام الحب والموت" لرشاد أبوشاور، "الطنطورية" لرضوى عاشور، "أصل وفصل" و"حبي الأول" لسحر خليفة، "Mornings in Jenin" (الترجمة العربية: بينما ينام العالم، ترجمة: سامية شنان تميمي)، "The Blue Between Sky And Water" (الترجمة العربية: الأزرق بين السماء والماء، ترجمة: محمد عصفور) لسوزان أبوالهوى، "الحاجة كريستينا" لعاطف أبوسيف، "قمر في بيت دراس" لعبدالله تايه، "رجال في الشمس" و"ما تبقى لكم" و"عائد إلى حيفا و"أم سعد" و"العاشق" لغسان كنفاني، "ترانيم الغواية" لليلى الأطرش، "Bitter Almonds," Bloomsbury" (الترجمة العربية: اللوز المر، ترجمة: خلود عمرو) ليلاس طه، "حارة النصارى" لنبيل خوري، و"بحيرة وراء الريح" و"ماء السماء" ليحيى يخلف.

ناقد ومترجم أردني فلسطيني

عمران يونس



انتصار التخييل وانهزام الواقع

محمد الأمين بحري

من بين أكثر العلاقات الفنية توتراً هي تلك التي وصمت بآثار عميقة؛ تلك العلاقة المتوترة القائمة بين التاريخ وأبنائه العرب. ومن وجهة نظر أدبية، نجد أن كل ابن يرسم صورة أبيه من زاويته المخيالية والفكرية المغايرة أسلوباً وطرحاً ورؤية فنية عن الأخرين، فمنهم من كتب عن أبيه ملاحم للتغني والتمجيد، ومنهم من خلده في مآثر السرديات الكبرى، ومنهم من هجاه وشجب فعله. ومن شرنقة هذه العلاقة الأوديبية المعقدة، يحق لنا التساؤل؛ كيف خيّل العربي روائياً، أباه الذي لم يمنحه سوى الهزائم والخيبات والخذلان؟

حينما تحدث جورج لوكاتش عن علاقة الواقع بالمتخيل؛ لاحظ أن الروائي يشكل انسجام عالمه السردي من صلب التفكك الذي يعايشه في الواقع، ولعلنا إن بنينا فكرتنا حول الرواية التاريخية العربية على هذا الانعكاس الإيجابي؛ سنجد بأن سلوكية الاستجابة السردية تقتضي أن تكون كتابة التاريخ وبنائه المخيالي في الرواية العربية، هي عملية إعادة بناء لما عايشه الروائي في عالمه من جور التاريخ ووقائعه، وما تلقّاه في مساره من هزائم لم تعد معالم مرجعية لهذا التاريخ وحسب، بل صارت معالم مشهودة للسردية العربية التي بلغت من شعرية تخييل الهزيمة في نصوصها، مسافات تضاهي عمق الجراحات التي تركها التاريخ في الذاكرة الجماعية، والاستلاب الذي سمم اللاوعي الفردي للمثقف الروائي.

أولا- مفارقة التخييل الروائي

بين المسافتين يلتقي التاريخ بكل مفاهيمه الحوادثية والتوثيقية وشخصياته الاعتبارية، بفن الرواية بزخمها التخييلي الذي يستوحي قوته من طاقة التسريد التي تذيب في مصهرها كل ما دب على وجه التاريخ من فواعل، تشكل الموقف السردي من تبئير بعضها، وتسجيل أبرزها أثراً وأكثرها إثارة ووخزاً لذائقة الروائي وذاكرته، ومن بين تلك المثيرات الواقعية يتشكل فنياً ما يسمّى الخيارات السردية، التي تشكل الموقف والرؤية الإبداعية من العالم، والتي يطرح حولها النقد الكثير من الاستفهامات:

- هل يمكن للرواية بطاقتها التسريدية أن تمنح فنياً صورة موضوعية لأيّ شخصية أو واقعة تاريخية يستدعيها خطابها؟

- هل يملك التخييل في حبكاته وتوجيه مصائره السردية مبررات لما لم يتفق حوله الناس في الواقع ولم يبرره التاريخ؟

- في لحظة التسريد هذه؛ هل يفي روائي التاريخ للتاريخ الذي يستدعيه في نصه، أم لموقفه السردي منه؟ أم لفن الرواية والتخييل الذي يشرع أبواب التاريخ على كل المكاشفات والشكوك والألاعيب السردية، بما هي السمة التي تجعل من كل عمل امتلك زمامها، عملاً روائياً؟

- هل يمكن تحقيق الالتقاء بين صفحات السرد، بين ما تناثر من شتات على صفحات التاريخ؟

إننا أمام إشكالية يشبه الجميع فيها بين التاريخي والروائي، فكرة اختلاق فضاء برزخي يلتقي فيه الكائن المتحقق والممكن الافتراضي، في لحظة تقاطع وانسجام لا تتحقق خارج فرصة التخييل السردي التي يقتنصها روائي مصاب بتاريخه، وفي طبعته العربية، مهزوم في تاريخه.

ثانياً- التأسيس العربي ومساءلة تاريخ الأسلاف

عاج أب الرواية التاريخية جورجي زيدان، يشرع بوابات التاريخ العربي الإسلامي، على أسئلة عصرها وعصرنا معاً، ويبث في زخمها الحوادثي مؤوّلات شتى من صلب منطق التخييل، مقيماً حوارات عدة مع التراث العربي الإسلايم، ووضع في مضامين رواياته التاريخية، بنوداً استشفها النقاد بحصافة؛ لصياغة خصوصيات الرواية التاريخية العربية، والتي رسمت الحدود الفنية بين هذا النوع الأدبي وليد المجتمع الحديث، وبين أنماط سابقة عملت أدبياً على أرخنة بعض الظواهر التراثية، كالمقامة والقصة والأدب والكتابة الملحمية، إذ لم تعد الرواية التاريخية في معالجتها للماضي، تهدف -كما الملحمة- إلى التغني به وتمجيده، بل إن استدعاء الماضي إلى زمن الحاضر يطرح أمام الأديب والأدب والقارئ معاً، قضايا تجعل من مخاطبة التاريخ، ذات وظيفة فنية وفكرية ونقدية، وتمنحه أهمية استراتيجية في مساءلة الحاضر، كون الماضي قد جاء ليقرأ الحاضر، ويلامس قضاياه الراهنة، ويتجه برؤياه إلى المستقبل، وليس الماضي المُستعاد كما يعتقد. فالتاريخ في الرواية تموقف لراهن الكتابة،

شفيق أشتي



وهدف من أهدافها الفنية، كما يمكن أن يكون في أيدي بعض الروائيين وسيلة لتحقيق غايات أيديولوجية، ومكاسب انتمائية أو تكتلية تخدم بعض القطبيات في العالم، وهي بهذا تتجاوز في رسائليتها، أدبية الأدب، وروائية الفن الروائي، إلى مواطن وغايات استراتيجية في حياة من جعلوا الكتابة وسيلة للاصطفاف الأيديولوجي، والاستغلال المصلحي، وكلها غايات خارج روائية، لكنها تُنجز باسم الرواية التاريخية، حينما يوظف التاريخ باعتباره وسيلة، وليس غاية فنية وفكرية راجعة، وقيمة مضافة إلى الأدب والفن والتموقف منهما.

على شتات الغايات المختلفة من استحضار التاريخ في الرواية، تفرّق الروائيون العرب في تناولهم لهذه التيمة فمنحوها تشكيلات وألوان وأساليب تجريبية تجاوز الابتكار فيها المحاكاة، وقد احتد التاريخ وتغوّل في الكتابة الروائية بعد هزيمة (1967)، أو النكبة العربية، التي أخذت بثورها تستشري في جسم الرواية التي عبّرت عن الوطن المهزوم بعديد الصور والمشاهد والأساليب، تسجيلية وواقعية ورمزية. حيث لم يعد الروائي العربي بعد هذه الرزية التاريخية قادراً على إخفاء ندوبه، أو مواقفه السردية فيما يكتب.

وبعد تمظهر التاريخ المهزوم في كل مظاهر الحياة السياسة والاجتماعية والفكرية والفنية، برز من بين أبنائه من الروائيين العرب؛ من وظّف التاريخ الحوادثي في أعماله بصورة تسجيلية لخدمة قضية وطنية، وقومية في صورة أعمال غسان كنفاني، التي لم تكن تاريخية محضة، بقدر ما كانت أدباً للقضية، التي تسكن الكاتب، بأسلوب بوليسي تراوح بين البوليسي والرمزي. بمسحة قومية وسمت كتاباته كما وصمت عصره.

لتتعدد بعده النماذج والصور السردية في التعبير المخيالي عن الهزيمة التاريخية، في الرؤى السردية لأبرز الروائيين العرب.

ثالثاً- التخييل التاريخي المقَنّع (مُدن عبدالرحمن منيف)

بتوالي الهزائم، أخذت الرواية العربية طرقاً أخرى مختلفة في استقصاء العلل والبحث والعزاءات، ولو تخييلياً، وفردها أمام القارئ. في بداية الثمانينات، يأتي جهد عبدالرحمن منيف في خماسيته "مدن الملح": [التيه- الأخدود- تقاسيم الليل والنهار- المنبت- بادية الظلمات]، التي لا تعتبر رواية تاريخية أيضاً لكنها وظفت التاريخ الرمزي المشير بأكثر من إصبع سردي موجه إلى تاريخ السياسات والممالك العربية، ولعل قوة هذا العمل تنبع من القدرة الهائلة في توظيف الرمز والقناع، في وظيفة مزدوجة، بل وضدية؛ قوامها الحجب الذاتي للمقاصد الإشارية شكلاً، والتعرية السياسية الغيرية مضموناً، وفي كلا الشقين، يوغل الروائي في التنكيل بتاريخ الفساد السياسي والاقتصادي والأنظمة القبلية المتخلفة التي ترهن حرية شعوبها ومقدرات أوطانها في بلاد الكاتب وباقي الدول العربية التي عاش مرتحلاً بينها (سوريا/ العراق خاصة)، ما أدّى إلى منع هذا العمل التخييلي الضخم من دخول بلدان عربية عدة، ليس لخطورته التاريخية بل لحمولته الرمزية، وأساليبه الفنية في جلد السياسي بسياسته، وبتاريخه، وبفساد بطانته، أما التاريخ فكان كمصطنع رمزي الزمن والتأثيث (كما جورجي زيدان) تمثله شخصيات نمطية تشير إلى شخصيات عربية معروفة في تاريخ وسياسة تلك البلدان سواء بما تقلدته من مناصب أو بما تسببت فيه من واقترفته من أعمال وبيلة على شعبها وأمتها. كما أن هذه المدن المخيالية باعتبارها فضاءات رمزية في امتدادها المأساوي، تشمل قطراً عربياً، وجزءاً من إنسان هذا الكون الذي يتغذى مع خبز يومه؛ التبعية والقهر بثمن النفط؛ هذا الحبل السري الوحيد الذي يمثل سبب عيشه وهلاكه. ليغدو الفضاء الزمني الرمزي، والفضاء المكاني المتخيل، الوجهان المقابلان لثنائية السياسة والاقتصاد، لتصنع تلك الثنائيات القطبية، الجدل التراجيدي لصراع الإنسان العربي مع تاريخه في هذا العمل الروائي.

وهو تخييل متعدد الأبعاد، جعل من هذا العمل ملحمة روائية، تضيف الكثير من صنعة التخييل وتقنية التاريخ المُقَنّع، الذي إذ يعكس صنعة روائية بليغة، فإنه يتمثل واقعاً مقموعاً جعل القناع لغة تعبيرية تنزاح عن الواقع لتحيل على وجه الوضع التاريخي العربي الشائه، وشبكة من التيمات المتظافرة في رسم لوحات بديعة عن الهزيمة، تضيف صيغاً ابتكارية مختلفة الإحالات من التماثل الرمزي، والمحاكاة السوداء، والصيغ الحكائية التجريبية إلى الأدب الروائي عربياً وعالمياً.

رابعاً- تخييل التاريخ الغابر- شخصيات ووقائع

ترى ما الغاية من استحضار تاريخ الغابرين وتسريد وقائعه وإحياء شخصيات لتخاطب الإنسان العربي في القرن العشرين؟ الأكيد أن محافل التاريخ الغابر لم تأت لتكرر على القارئ ما فعلته في أزمنتها، ولا لتذكره بأمجاد موطنه. وتذكره بالأسلاف الأوائل.

حين استحضر نجيب محفوظ التاريخ الفرعوني في ثلاثيته (عبث الأقدار- رادوبيس- كفاح طيبة). ورابعتها، العائش في الحقيقة التي تروي سيرة أخناتون، فإن قادة وملوك الفراعنة الذين يخاطبوننا في هذه الأعمال، لم يأتوا ليكلمونا عن انتصاراتهم وهزائمهم وأزماتهم، بقدر ما كانوا وعاءً رمزياً وتمثيلياً، وأدوات فنية موجهة لمحاورة مآسي الوطن العربي عموماً ومصر خصوصاً، من خلال ثلاثي (الملك- العسكري- الشعب)، وهو ثلاثي رئيسي ليس في رسم إشكالية هذه الأعمال وحبكتها فقط، بل نجدها تصنع مأساة الوطن والإنسان العربي، وترهن مصيره، لذلك جاء سرد هذا الثالوث قائماً على بنيتين: الشخصية/والحدث. فيكون النص قصة شخصية تاريخية حين يتعلق الأمر بالقصر والقيادة ودائرة الحكم. وهو قصة حدث حين يتعلق الأمر بالمبادئ ومصائر الشعوب والقيم والأبعاد الفكرية. وما المسميات والممثلين، سوى دوال سابقة لمدلولات راهنة.

مما جعل العمل التاريخي عند نجيب محفوظ حواراً رمزياً بين شخصيات وأحداث غابرة من حيث زمن القصة، لكن حوارها الرمزي يلتفت إلى واقع العصر العربي الذي طبعت فيه الرواية. وهو ما يسمى بزمن الخطاب. وهذا ما يجعل السرد التاريخي المحفوظي بأسره أدباً للالتفات الرمزي.

وعلى نفس المنوال، لكن بتركيز أكبر على الوقائع تكتب مواطنته رضوى عاشور ثلاثية تاريخية التفاتية الخطاب، ومن حلقات الهزيمة ومسلسلها العربي الدامي، تظهر بعد حرب الخليج الثانية، وتحديداً سنة (1994)، ثلاثية غرناطة للروائية (غرناطة- مريمة- رحيل)، والتي يمكن اعتبارها العمل التاريخي الأول والأصيل بمعايير الرواية التاريخية الحديثة.

تبني رضوى عاشور صرحها في تسريد فضاء الأندلس على فكرة الفردوس المفقود، وهي استعارة مكتملة الأركان لهزيمة عربية مدوية في تاريخ الهزائم العالمية، كما أن الثلاثية مبنية على نسق أسطوري يحاكي كوميديا دانتي أليجيري، لكنها محاكاة مقلوبة من حيث كون الشاعر الإيطالي قد بدأ ملحمته بالجحيم، ثم المطهر، ثم النعيم، بينما بدأت هي بالنعيم (غرناطة) ثم البرزخ (مريمة)، ثم الجحيم أو الخروج من الفردوس (رحيل) والطرد منه.

هكذا بنت رضوى صرحاً روائياً مرحلياً لبلاغة الهزيمة على صرح تاريخي مرجعي للهزيمة، من جهة، وعلى صرح ملحمي عالي الأثر (كوميديا دانتي) من جهة ثانية، لكن في طبعته العربية التي تبدأ على شاكلة أساطيرنا جميعاً بالفراديس والبدايات الجميلة، وتنتهي بالخسران المبين، والطرد من النعيم، وتكمل الروائية ثلاثيتها على سؤال، تلخصه الثلاثية، بأسرها: لماذا لم نحفظ درس التاريخ الذي أضحى جحراً نلدغ منه مراراً عكس مقولتنا المأثورة التي تنفي على المؤمن اللبيب أن يلدغ من الجحر نفسه مرتين. تاركة فراغاً سيميائياً متسع التأويل لذلك الجواب الذي يعرفه الجميع ويتبرم منه الجميع.

وسواء أكان قناعاً أم التفاتاً أم رمزاً لمحاورة التاريخ في الرواية العربية، فإن الحدث فيها هو المهيمن، حتى وإن برزت الشخصية البطلة بصورة الفاعل والمنفعل، لأن الحدث (الهزيمة) في النهاية يبقى هو العنوان الأبرز، الذي صاغ تلك الشخصيات وحوارها، حتى لو كانت بنيات السرد بأسرها تشير وترمز وتقنع وتلتفت، وتنزاح وتتخيل، وتصنع المفارقة، فإنها تقدم للقارئ المثقف مكاشفة روائية ناقدة للتاريخ الراهن، حين تجلده بالتواريخ الغابرة والحديثة، بهذا الخطاب الرمزي.

خامساً- الرواية التاريخية التجريبية في الجزائر

رغم أن الطاهر وطار وأحلام مستغانمي وحتى واسيني الأعرج (في بداياته)، قد تَبَّلوا أعمالهم بالتاريخ أحداثاً وإشكالات ومحاورة، فإن توظيف هذا الأخير في أعمالهم، لم يجعل منها تاريخية، لأن التاريخ فيها كان أداة اشتغال ولم يكن موضوعاً رئيسياً كتبت تلك النصوص لأجله. كونها كتابة بالتاريخ وليست للتاريخ. أو على الأقل كتابة لتخييل التاريخ.

وقد عرفت الرواية التاريخية الجزائرية تجريبات وتخريبات عديدة في مسارها، ولعل أبرز التجارب فيها كانت هذه الثلاث:

-1 الرواية التاريخية النقدية

يعتبر الروائي محمد مفلاح؛ الأب الفعلي للرواية التاريخية الجزائرية بمفهومها النقدي لا الكلاسيكي، حين كتب رواياته "الانفجار1983-"، ثم "خيرة والجبال1988-"، ثم "شعلة المايدة- 2010"، وأخيراً "شبح الكليدوني2015-". وما يميز أعمال مفلاح الروائية التاريخية، هو خطها النقدي، من حيث تنكرها للتاريخ الرسمي ذي الطابع الملحمي المبهرج بالقداسة الدعائية والشرعية والمركزية الرسمية، فيما يركز قلمه على التاريخ الهامشي بكل ما يحمله من مسكوت عنه في المؤسسات الرسمية، ويعلي من أصوات المقموعين الثوريين والمشردين في المنافي، ويلقي الضوء باهراً على خطايا الأوائل بكتابة ملحمية معكوسة لا تتغنى أو تمجد، بل تجلد وتحقق وتنبش في آثار الآباء الحقيقيين للثورات ومعاني الانتصارات الشكلية التي تلد الأزمات والعاهات والتشوهات المستديمة وتورثها للأجيال، فضلاً عن حوارات تسائل الآباء المزيفين عن مكاسبهم، ممن سطوا على المنجزات، وتصنعوا شرعية مغشوشة.

وبقدر ما انشغل محمد مفلاح بمركزة التاريخ الهامشي وتهميش التاريخ المركزي، المعتمد في المقررات الرسمية، فقد برزت الرواية التاريخية النقدية لديه، بصورة أبلغ من خلال جملة من الثنائيات لعل أبرزها: الرسمي والهامشي، المعلن والمنسي، الشرعي والزائف، المُظهر والمضمر، الاستبداد والاستعباد، الثوري والانتهازي، المدني والريفي، الحكومي والعرفي، المكرس والطابو، المؤسسة والعرف، الباش آغا وشيخ الزاوية، الحاكم والدرويش، ولا نهائية من الثنائيات التي تمثل طبقية جدلية منحت للكاتب معيناً تخييلياً لا ينضب، كأنما وقع على كنز موضوعاتي أتاح له أن يشق درباً مختلفاً ولوناً جديداً، في الرواية التاريخية العربية، ارتأينا تسميته بالرواية التاريخية النقدية.

-2 الرواية التاريخية المفارقاتية

لعل التجربة الثانية في هذا القطر العربي التي لفتت انتباه النقاد هي رواية الأمير (مسالك أبواب الحديد) لواسيني الأعرج، التي خصصها صاحبها لسيرة الأمير عبدالقادر مؤسس الدولة الجزائرية، وإذا بالقرّاء يكتشفون أنها سيرة غيرية للقس الفرنسي مونسينيور ديبوش، الذي كان البطل الرئيس لهذا العمل، الذي لم يكن الأمير فيه سوى أكسسوار سردي يضيء (كشخصية مساعدة ثانية) جانباً من حياة قس الحملة الفرنسية "مونسينيور" إذ تأتي شخصية الأمير عبدالقادر في المرتبة الثالثة بعد الراوي والمساعد الأول للقس وخادمه "جون موبي" وهو الذي أسند له دور الراوي، على الرغم من أن الرواية قد تزينت في غلافها بصورة أنيقة للأمير عبدالقادر. ولعل تسمية "الرواية التاريخية المفارقاتية"، هي الأنسب لهذا العمل، الذي وظف فيه الروائي بطلان أحدهما بطل رمزي للعنوان والغلاف، وهو الأمير، والثاني بطل حقيقي ووظيفي للمحتوى والمغامرة وهو القس الفرنسي "مونسينيور ديبوش"، الذي منحه الكاتب في نهاية الرواية جنازة فردوسية ملائكية، بل ملكية لم يحظ بها في الواقع أيّ

قائد جزائري عبر التاريخ، ولم يمنح سكان الجزائر للقس الفرنسي تاريخياً ما منحوه له من تجلّة وقداسة في جنازته الروائية المتخيلة في رواية الأمير. مما يشير إلى أن كل مظاهر التاريخ في هذه الرواية ليست سوى ملحقات ووسائل تبتغي غايات ما وراء تاريخية، بما فيها شخصية الأمير نفسه، الذي كان أحد اللواحق الفنية لإبراز الشخصية الاعتبارية للبطل "مونسينيور" في هذا العمل. مما يدفع القارئ إلى طرح سؤال يخرج بدوره عن التاريخ، كما خرجت عنه هذه الرواية:

- ترى لماذا قام الكاتب بتنكير التاريخ لصالح القس الفرنسي، في رواية تحمل عنوان كتاب الأمير؟ وجعل له خدماً جزائريين بداية من الأمير عبدالقادر وانتهاءً بالمراسيم الملكية التي تقدسه (في جنازته الأسطورية) من طرف الشعب الجزائري. وهو ما لم يحدث قط لا في الواقع ولا في الخيال، عدى في تخييل هذه الرواية؟ وهذا السؤال الواقع خارج التاريخ يتساءل ويبرر في الوقت نفسه الهدف الماوراء تاريخي لهذا السرد. بينما يشتغل على أدوات فنية التوظيف، تاريخية الانتماء.

وضمن النمط نفسه (الرواية التاريخية المفارقاتية)، تطرح الكاتبة الشابة هاجر قويدري، روايتها التي حملت عنوان "الرايس" التي كان التاريخ فيها ديكوراً للحياة العاطفية للبطلة مريم، أما "الرايس حميدو"، أحد أشهر رياس البحر في الأسطول الجزائري، إبان فترة الحكم العثماني، الذي تحمل الرواية اسمه في عنوانها، وصورته غلافها، فلم تمنحه الكاتبة الكلمة مطلقاً، بل كان موضوعاً لكلام غيره وخاصة البطلة مريم. ما يجعله، ليس فقط شخصية ثانوية (من وجهة نظر فنية)، بل هامشية حين حرمته الكاتبة من النطق والخطاب. وهذه أسلبة تحمل وجهين: أحدهما تجريبي، والآخر تخريبي. مع أن العمل فيه اشتغال تخييلي وفني على سائر البنى الفنية للسرد التخييلي المعاصر.

والأمر المشترك بين الروايتين (الأمير لواسيني الأعرج، والرايس لهاجر قويدري) والذي جعل رسم لوحة المفارقة في سردهما التاريخي هو أن الشخصيتين اللتين تزعمتا بطولة الغلاف والعنوان (إيهاماً للقارئ أنهما البطلان)، يجدهما القارئ، إما في مقام ثانوي أو هامشي. بينما تمنح بطولة المتن لغيرهما.

3- الرواية التاريخية الذهنية

من منظور استبطاني تتجه فيه كاميرا الرواة الخمسة (وهم في الوقت ذاته الأبطال المتناوبون على الرواية)، نحو العوالم الداخلية والذهنية أكثر من تصوير العالم الخارجي المحتدم بالأحداث، يكتب الشاب عبدالوهاب عيساوي رواية "الديوان الإسبرطي" مدوناً هزيمة الجزائر المزدوجة، حين استباحها الأتراك ردحاً من الزمن، ثم سلموها للفرنسيين على طبق وانسحبوا عائدين إلى وطنهم (بعد انهيار الدولة العثمانية)، فيما بقي المؤرخون والمحميون الجزائريون، يتبجحون بمروحة الداي حسين التي صفع بها القنصل الفرنسي بيار دوفال سنة 1830، فكانت إيذانا بسقوط حكم الأتراك في الجزائر، ودخول الجيش الفرنسي، ليعيث في هذا البلد فساداً لما يقارب قرناً ونصف القرن.

لكن ما يفرّق رواية عبدالوهاب عيساوي عن أعمال سابقيه الجزائريين الذين وظفوا التاريخ كوسيلة وأداة لغايات متعددة، هو أن التخييل لديه قد وظف كل الجوانب الفنية والتوثيقية والفكرية في هذا السرد، كوسائل ولواحق مكرسة حصراً لاستهداف التاريخ وتخييله في الرواية، وهذا هو الأصل في بنية الرواية التاريخية التي لا توظف التاريخ من أجل غرض خارج عن مداره، وإنما تقوم بتسريد كل شيء في العالم غير الروائي من أجل تخييل التاريخ روائياً.

لكن الغريب في هذه الرواية المطولة ذات الـ384 صفحة، هو قلة أحداثها التي لم تتجاوز الثلاثة:

1- إرهاصات ما قبل الحملة.

2- إبحار الأسطول الفرنسي نحو الجزائر.

3- إمضاء معاهدة الاستسلام. وتسليم الجزائر للفرنسيين. وبين هذه الأحداث الكبرى الثلاث تدور محكيات ضمنية وتفاصيل حول حياة الشخصيات في الجزائر.

ولعل تهميش الأحداث وندرتها في رواية تاريخية تستهدف فترة زمنية منقسمة بين العهدين العثماني والفرنسي في تاريخ الجزائر، راجع بالأساس إلى طبيعة الخيار السردي الذي انتهجه الروائي وهو السرد الاستبطاني (الذهني)، أي كان رؤية إلى الداخل وليس رؤية من الخارج. ما جعل موضوع التاريخ نفسه خطاباً ذهنياً خاضعاً لوجهات نظر مختلفة (الفرنسية/ التركية/ الجزائرية)، وهو ما شكل خصوصية السرد التاريخي ونوعه الاستبطاني، ومحاولة تشكيل رؤية موضوعية للتاريخ عبر تناقض وجهات نظر توزعت بين ثلاثة أقطاب متناحرة وشريكة في صنع تاريخ الجزائر.

ومن جهة ثانية، نسجل بأن الوصف الاستبطاني (الذهني) للتاريخ، أضر بشكل بالغ بمفهوم الحدث التاريخي الذي تقوم عليه الرواية، حيث كان السرد موجهاً للداخل ومهتماً بنفسيات ومشاعر الشخصيات، أكثر من كونه وصفا خارجياً للحدث التاريخي، أي أن الحدث الخارجي كان مهمشاً لمصلحة أثره الداخلي، وانعكاسه الذهني والنفسي على الشخصيات.

ومن جماع هذه التجارب والمشاريع السردية التاريخية العربية، يمكن أن نستل، إضافات إنجازية عدة لشعرية السرد التاريخي، ومسارات جديدة ومختلفة شقتها تلك التجارب السردية العربية في صرح التخييل التاريخي، إذا ما استوقفنا كل تجربة من تلك التجارب الروائية العربية التي بنت كل منها وقائعها المخيالية وبلاغتها في تصوير المشاهد واللوحات، من صلب رؤيتها التراجيدية للخلفية الهزائمية لتاريخها الواقعي، والتي يمكننا رصدها بوضوح باعتبارها خلفية مرجعية للمشاريع السردية التاريخية التي تناولناها، مؤكدة أن البعد المأساوي في خطابها لا يختلف عن المأساوي العالمي من حيث جذوره الفكرية والفلسفية، التي تربط مصائر شخصياتها بخيط قدري، وطالما كان التاريخ العربي ببعديه: الدموي سواء في الفتن الداخلية، أو الهزائمي المرتبط بالحروب الخارجية، قدراً قاسياً على إنسانه، وأباً طاغية، لا تتوقف سلالته الأوديبية عن التناسل والتمظهر التخييلي والرمزي الذي يسم العلاقة الصراعية بين الرواية والتاريخ العربيين.

كاتب جزائري

شفيق أشتي



ملف

الرؤية بين الأيديولوجيا واليوتوبيا في روايات ربيع جابر

سميّة عزّام

تتجلّى علامات العصر في روايات ربيع جابر، كما يَبين شخصية في بعض نصوصه، يتردّد بين الماضي والحاضر، الواقع والحلم، فيمثّل ذاتًا لإنسان خبِر الحروب اللبنانية ومفاعيلها، في إلحاح رواته على تذكّر وقائعها، وإظهار عبثية الموت وابتذال العيش؛ لتشترع نصوصه إذّاك، عالمًا «ممكنًا» ذا قابلية على حمل المعاني الوجوديّة والاجتماعيّة العميقة تتيح النفاذ إلى عمق النص وتأويله لفهم حقائقه «الإمكانية».

وفي إعلان الروائي أن العمل الوحيد الذي يريد أن يقوم به في هذه الحياة هو كتابة الروايات، يذهب بي إلى قراءة مشروعه السردي، وليس قراءة النصوص فقط. حسبها قراءة لإجلاء «نقشه لذاته»، متوخّية فهم التعالق السردي التاريخي، في استعادة الأحداث وارتباط الزمن بالتجربة والهويّة وتحوّلاتها، ومحاولة أن تكشف مدى تمكّن الروائي، وهو ينشئ كونه الحلمي، من تحقيق مشروعه في اختيار وجوده، وتجاوزه الواقع نحو نظام جديد من القيم يؤسّسها؛ إذ أنّ الانفتاح النصّي على ثقافات ممتدّة عمقًا في التاريخ والتراث الإنسانيّين، وانتشارًا في الحاضر، يُستدلّ به على طرح الروائي أسئلة الفهم، كما على وجوده في وضعيّة مأزقيّة تدفعه إلى محاولة مجابهتها في توجّهاته وقيمه ومواقفه. وهي وضعيّة الواقع في منطقة «المابين»، بين طلب الفهم من جهة، والضبابية والعوائق والقهر من جهة أخرى، حيث لا إجابات إطلاقيّة قارّة.

الانفتاح خطابًا تجاوزيًّا

تنجدل الأسباب والنتائج، بحيث تفضي كل قضيّة إلى أخرى، تلازمها، أو تكون نتيجة لسابقتها؛ إذ لا يستقيم الفهم بتجاوز الرؤية الأيديولوجية إلى قضية الانفتاح في صراعه مع الانغلاق الذي يقبع في العمق المؤسّس لبنى الروايات كافّةً. الشاهد الأبرز على هذه المأزقيّة تكرار ثيمة الحروب الطائفيّة. والصراعات الدمويّة كانت بمعظمها نتيجة الانغلاق ورفض الآخر المختلف عَقَديًّا، وكراهيته، والخشية المتبادلة بين الجماعات متباينة العقائد.

في ظلّ هذه القتامة لتاريخ الصراعات الدمويّة، تضيء بعض المواقف الانفتاحيّة درب الإنسانيّة، وصفحات من تاريخ لبنان تحديدًا، تُلمح في روايتي "يوسف الإنجليزي" و"دروز بلغراد"، وهي مواقف فرديّة لذوات تفلّتت من الخطاب العام للجماعات التي تنتمي إليها، تكفي لتدلّ على موقف الروائي النقدي المستنكر الانغلاق والتعصّب الطائفي، وهو الجبلي الذي يعيش في بيروت، والمنفتح على تيّارات عَقَديّة مختلفة، بل أكثر من ذلك، إنّه متزوّج زواجًا مختلطًا لا طائفيًّا. ليس غريبًا على الطبيعة الإنسانيّة أن تدفع بالذات إلى تبديل موقعها، أو انتمائها العقدي المتجلّي لغويًّا في خطاب مؤدلج يختصّ بفئة ما. الانتقال والتحوّل هذان يكرّسان رؤية الروائي المتلفّظ بالخطاب الانفتاحيّ، فنخاله يؤيّد يوسف جابر الثالث، والقسّ ألكساندر شافرد سينيور، وكارنيليوس فانديك، ومعزّ الدين الطويل وعبدالأحد، في رواية "يوسف الإنجليزي"، والأخوة عزّالدين الأربعة: قاسم ونعمان وبشير ومحمود، وحنّا يعقوب، في رواية "دروز بلغراد"، ويوسف بابازواغلي في رواية "الفراشة الزرقاء"؛ ذلك لانتقالهم من ضفّة الانغلاق، إلى ضفة التسامح. كما اتّضح موقفه في الحوار المنفتح بين بعض أصحاب المكانة الاجتماعيّة والنفوذ السياسيّ، أمثال: الشيخين ملحم البستاني وربح نكد، وفي ما يمثّله سكان بيريتوس من تسامح، فلا أحد يهدّد أحدًا في المدينة (بيريتوس مدينة تحت الأرض).

تتداخل العوامل والمستويات في نسج الخطابات، فالمستويان السّياسي والقومي حاضران بفاعليّة لإذكاء الفتنة الطائفيّة، ليبرز زعماء الجبل اللبناني، والأميران الشهابيّان، يوسف وبشير، شرّ من يحمل خطاب الفتنة المذهبيّة، وتنضوي تاليًا العامة إلى لوائه، سكّان دير القمر على وجه الخصوص. صراع اليوسفين: يوسف أبوشقرا ويوسف الشهابي السياسي ولّد صراعًا طائفيًّا دمويًّا، على غرار صراع البشيرين: بشير جنبلاط وبشير الشهابي. أمّا المبشّرون الإنجيليّون المتمسّكون بكتابهم المقدّس بوصفه حامل الحقائق

موسى النعنع



الكونيّة، فينتمون إلى فئة المتكلّمين بلغة الانغلاق، وإن لم تلامس لغتهم حدّ العنف أو الإكراه (يوسف الإنجليزي).

الأساس الأيديولوجي لهذا الصّراع، يعود إلى إعلاء شأن الذات الجماعيّة لدى كل فئة مؤدلجة، وتبخيس قيمة الفئات الأخرى وحضورها. يتكشّف الصراع سرديًّا، في وجهة أولى، في ملفوظات حالة انغلاقيّة تتجلّى في الخشية من الآخر، كما لدى سكّان بيريتوس دائمي القلق من «ناس الوحل» الذين لا يراهم أحد، ظنًّا منهم أنّهم يتربّصون بهم شرًّا خلف الأسوار وخارج بوّاباتهم، فيؤثرون البقاء محصّنين داخلها، لا يريدون التفكير بالعالم البرّاني، «كل أعمارنا عشنا هنا، داخل هذا السور». وكما حدث لحنّا يعقوب الخائف دومًا، في السجون البلغاريّة، من أن يُكشف أمر انتمائه إلى الديانة المسيحيّة، «في الكابوس رأى حنّا أحدهم يركع على صدره ويخنقه لأنه مسيحي... نظرة صفراء من بشير باتجاهه تقلق نومه» (دروز بلغراد). أو في ملفوظات حالة تتراءى في التمركز الذاتي والشعور بالتفوّق على الآخر، كما في أفعال التبشير ونشر الفكر البروتستانتي الإنجيلي، بوصفه المرجعيّة العليا الوحيدة للحقائق الغيبيّة كما يراها أصحابها (يوسف الإنجليزي).

ويتمظهر، في وجهة ثانية، في ملفوظات فعليّة حين لا يقتصر الصراع على المحاجّة الفكريّة، إنما يتعدّاه إلى قمع الآخر ومنعه من ممارسة شعائره الدينيّة، ورفضه في المجتمع بوصفه غريبًا لا ينتمي إلى محيطه، كما حدث لأليكساندر شافرد سينيور حالما اعتنق الإسلام، وفي أسوأ الحالات، مقاتلة الآخر المختلف لتدميره ومحو ثقافته، كما تبيّن ملفوظات الاقتتال الطائفيّ في الجبل اللبناني، والشام، وبلاد البلقان (يوسف الإنجليزي).

وإذا ما رفد هذا الخطاب تقوقع قومي، تمسي الصراعات أشدّ فتكًا وأطول أمدًا، وإن خبت نيرانها تبقى جذوة الكراهية مخبوءة إلى حين بروز فتنة سياسيّة تذكيها. فقد تكرّرت الحروب الأهليّة اللبنانيّة في الأعوام 1845-1860 1865-1860 و1975، وما تلاها من قلق عودة الفتنة عقب تفجيرات عام 2005. جاء على لسان سمعان يارد «في آذار قلنا ستقع الحرب: شيعة ضد سنّة ودروز ومسيحيّين. أول الصيف بعد الانتخابات، قلنا ستقع الحرب مثل 'سنة الخامسة والسبعين': شيعة وسنة ودروز ضد المسيحيّين. قبل أيام جادل جنبلاط السنيورة قلنا ستقع الحرب: شيعة ودروز ضد سنّة ومسيحيّين...»، ويتابع الراوي: «الجرذ الكبير إذا خرج إلى عالم الأحياء قلب المدينة. سنة 1990 خلد إلى النوم. ارتجّ الجبل بعد الانفجارات الأخيرة المتعاقبة 14 انفجارًا.. لماذا أيقظوه بهذا الدويّ؟» (تقرير ميليس). وملفوظات الحالة والسّرد مماثلة في الحروب الصربيّة-العثمانيّة (دروز بلغراد).

لم يبقَ الانفتاح على الآخر في مستوى ملفوظات الحالة، إنما تعدّاه إلى ملفوظات سرديّة. أرقى ما تبيّن من إنسانيّة كان في موقف الأخوة عزّالدين تجاه حنّا في رحلة النفي والترحيل، بدءًا بالمرفأ في بيروت، مرورًا بالباخرة ودروب البوسنة وسجون قلعتي بلغراد والهرسك، انتهاءً بسفوح جبال رودوب في رواية "دروز بلغراد". فيورد الراوي مواقف متفرّقة للأخوة «سامحنا يا حنّا.. إنّنا نعاقب لأننا جلبناك إلى هنا.. أنت هنا لأنّ أبي أخذ أخانا إلى البيت.. نحن ندفع». اعتناؤهم به أبقاه حيًّا، وهو هزيل البنية، ضعيف الشكيمة، وغير معتاد على قسوة العمل، «قبض نعمان على كاحل حنّا وهو على السّور، هزّه من صدمته وأنقذه من رصاص الصرب. بينما ينادي عليه، شعر نعمان بشيء غريب، كأنّه يحب هذا الرجل، كأنّه يحزن إذا رآه ميتًا... كأن دم الرجل البيروتي الصغير سبّب له بردًا». كذلك، موقف قاسم الذي عاهد نفسه بالابتعاد عن العنف الدمويّ وأدواته.

وثمة واقعة جاءت محاورة للواقع المرجعي، وحدثت بين معزّ الدين الطويل من وادي التّيم وعبدالأحد في رواية "يوسف الإنجليزي"، حين خلّص الأخير الأول من موت محتوم، بعد أن رآه من قاطع مزرعة الشوف، عالقًا ينزف بين الصخور في هوة، في طريق عودته من معركة جزّين. فما كان من الطويل إلا أن منحه سيفه وخنجره، وأعطى اسم «عبدالأحد» لأول ذكر أنجبته زوجته نسب، عرفانًا بالجميل. وحين سأله معزّ الدين عن دوافع إنقاذه، قائلًا «بسيفي وخنجري قتلت من قومك رقمًا ما عدت أقدر أن أحصيه؛ كيف تنقذني بدل أن تقتلني؟» أجاب عبدالأحد «أنقذتك لأنّك لم تكن ذلك الرجل وأنت معلّق فوق الشير وحصانك مذبوح بالصخور».

في الرواية نفسها، وفي الحوار بين ملحم البستاني وربح نكد في دير القمر، بإفصاحهما عن عدم الرغبة في الاقتتال الطائفي، يعبّران عن انفتاح إنساني، ونبذ الكراهية. البستاني يحاور نكد، في جلسة صداقة وجيرة، قائلًا «إذا تواجهنا يومًا أضربك بالمسبحة العنبر، وتفقس عليّ غدّارتك [أهداه إيّاها بزنادها المكسور]؛ فلا تؤذيني». غير أنّ النتائج جاءت بعكس ما اشتهياه. كان الخطاب السياسي الفتنوي قاهرًا، ملأ القلوب ضغينةً، وقوّض التعايش السلمي. وما كان من سكان بيريتوس المنهكين في حروب سابقة هربوا على إثرها، إلا أن نسوا الصلاة، ولم يبدوا رغبتهم في حيازة الكتب الدينيّة في مدينتهم. هذه الكتب كانت، بطريقة أو بأخرى، سبب وجودهم في مكان كئيب كهذا، وبيئة دائمة التهديد لهم، لا يشغلهم تهديد بعضهم لبعضهم الآخر، بل كيفيّة العيش بوئام، وتلبية احتياجاتهم اليوميّة.

هذه «حواريّات» لغويّة تؤكّد الرؤية السرديّة إلى الواقع الذي استحال دوّامة عنفيّة بين أيديولوجيّات، دينيّة على وجه الخصوص، لا نهاية لها.

الذات بين الشّك والتصديق الديني

تشهد النصوص الروائية حالات من النفاق والمداجاة لدى الطبقة الدينيّة المقتحمة عالم السياسة. لتنتشر المفارقات في الرؤية إلى مفهوم الدين، وتطبيق أحكامه، والممارسات وفقه أو خلافًا له، وإلى الجدوى من وجوده في حياة الإنسان والجماعات. تفضي هذه التباينات إلى طرح الأسئلة عن الأسباب التي دفعت ببعض الشخصيات إلى الشّك أو الكفر، وعن تفشّي الانحلال الأخلاقي والعنف بحضور الدين وفي غيابه على حدّ سواء، وإلى ازدياد أعمال التبشير لنشر الوعي الديني.

الصراع في المستوى الديني يقبع في الخلفيّة، في البنية العميقة للأفعال المؤسّسة لسيرورة الأحداث. فتُطرح قضيّة الإيمان وإشكاليّة الخطيئة، من جملة القضايا المطروحة، في رواية "كنت أميرًا". كما تبدو بعض الشخصيات عالقة بين الخطابين: الشّك والتصديق الدينيّ، مثل شخصيتي أوفيد ويوسف جابر. وأخرى انتقلت من فئة المؤمنين إلى فئة المشكّكين بالدين، وبضرورة الصلاة. نجد تعبيرًا عنها في شخصيّة هيلانة التي حاولت البحث عن إجابات عن أسئلتها الوجوديّة، فلم تعثر في الصلاة عمّا ينير لها الطريق، ولم تستوعب حجم الظلم بحقّها وبحق زوجها حنّا (دروز بلغراد). ظلّت لسنوات تبكي في العتمة وتصلّي، مناجية السماء: لماذا يفعل الرّب هذا معها؟ أعلنت عصيانها على الكنيسة، وتركها الصلاة بعد سلسلة من الأسئلة عن التصوّر الغيبي للجحيم، إذا كان ما تعيشه هو الجحيم بعينه. ماذا بعد؟ وهل ثمّة مزيد من العذاب؟!

كما يُدرج، في جملة الصراعات، خطاب النفاق الديني للولاة والحكام العثمانيّين المسلمين الذين أمعنوا ظلمًا وقهرًا للشعوب التي حكموها، وأكثروا من تشييد المساجد. ومداجاة الرهبان المتملّقين في وصف فعل الخمر الجيّد، وليس خمرة المسيح. فيعزّز الراوي تدخّله بالقول «حقًّا، النبيذ الجيّد يصنع الخطيب الجيّد. لهذا السبب يحسن الرّهبان تنميق الكلام» (كنت أميرًا). على ذلك، يتجذّر غياب المعنى الجوهري للدين رغم طغيان المظاهر الدينيّة.

على عكس هؤلاء، تظهر فئة غير مؤمنة بالكتب السماويّة، وبعيدة عن الممارسات الطقسيّة الدينيّة، بيد أنّ سلوكاتها وصفاتها تُظهرها أعمق إيمانًا وأشدّ صدقًا وأكثر إنسانيّة، يعبّر عنها سكان بيريتوس، في أدلّ تجلٍّ للاجتماع البشري، حيث أنّهم يستقون شكل انتظامهم في المعيّة البشريّة السويّة من القيم الإنسانيّة الرفيعة، وهي عصارة ما خبروه من تعاليم دينيّة سابقة قد تمثّلوها.

يتقدّم أوفيد في "كنت أميرًا" شخصيّة مضطربة الإيمان؛ فقد إيمانه بالمسيح نتيجة الغدر، وظنّ بماريا أنّها مؤمنة هي الأخرى، وترتّل مزامير العهد؛ بينما كانت تمارس الزّنا الذي نهى عنه الكتاب المقدّس. وفي مشهد مناجاة، يصف تصوّره الواهم عمّا تفعله ماريا قبيل دخوله عليها. فعقد الراوي مشاهده، باستخدام تقنيّة «اللصق» (collage)، بين هذه التصوّرات الساذجة لأوفيد بالتوازي مع الواقع المسِفّ في المشهد العشقي بين توكا وماريا. بقصد أن يحاكي بسخرية اجتماع المقدّس والمدنّس. انسحب تشكيك أوفيد على سلوكه مع أبناء جنسه في النقمة عليهم؛ غير أنّه بقي في حالة بينيّة من التقلقل، بين اللاتصديق، وتسليمه بعجز عقله عن الفهم، وإيمانه بمفهوم العناية الإلهيّة، والمشيئة بأن ما يصيب الإنسان هو خير له مهما بدا سيّئًا وقاهرًا. يبرز هذا التذبذب نتيجة انغلاق الفهم، في تفكّراته المتضاربة «ربما كانت تلك العجوز ما كانت ترمي لعنة عليّ. كانت تمنحني حياة جديدة بطريقتها الخاصّة... الرب هكذا طرقه غامضة لا يستوعبها دماغ إنسان». ذلك بعد أن رفض إعطاءها شيئًا لتقتات به، متّهمًا إيّاها بالمراوغة والادّعاء، وبأنّها قد تكون وثنيّة. إنما تبنى الرواية برمّتها على مشاهد تهكّميّة من هذه البينيّة للإيمان بسموّ الإنسان أو الشّك في ارتقائه؛ ولنزوعه نحو الترفّع عن الغرائز وتلبية حاجاته وفق تعاليم المسيح، أو الوقوع في الخطيئة نظير ضعفه.

شخصيّة أخرى عانت التشوّش في إيمانها، تتمظهر في يوسف جابر -الإنجليزي- حينما ابتعد عن بيئته التي ترعرع فيها، وورث تصوّراتها الدينيّة لمعنى الوجود. غيّر فضاءه واختار كتابًا آخر، يجد فيه بعض الإجابات. وهو إن التبست عليه مفاهيم «الحكمة التوحيديّة»، فقد وجد ضالّته في تعاليم «الإنجيل»؛ إذ أصبح في لندن، يقرأ في رسائل الحكمة المقدّسة كل ليلتين، ويحاول أن يجد شيئًا يضيء له الدرب... بعد مدّة من الزمن، خبّأ كتاب الحكمة داخل بيت جلدي وأقفل عليه الجارور.

عليه، يطرح المنظور الروائي مسألة الاختيار لمصدر المعنى الهادي لوجود الإنسان، كما حدث، في الرواية نفسها، مع القسّ المتأسلم ألكساندر شافرد سينيور، وقد أحبّ الأذان ووجد فيها سحرًا ربانيًّا. لكنّ المسألة دقيقة، وحسم الجدل فيها ليس على هذا النحو من التبسيط، لأنّ السؤال الذي يطفو بشأن حقيقة إيمان كلّ من يوسف وشافرد، يتعلّق بتشابك الهويّتين الممنوحة والمكتسبة داخلهما، وصراع تصوّرات لا فكاك منه، واختلاط مفاهيم تتنازع الذات، فتجد نفسها في حركة ذهاب وإياب لعقد المقارنات. فيمثّلا تاليًا، نموذجين للذات الإنسانيّة العالقة بين فضاءين وجوديّين: لموروث ديني انطبع في الذاكرة بمنطوقات لا تفتأ تنجلي عنه، ولرافد ثقافي مغاير تجاور مع الأوّل، وطفق يتوسّع ليمحوه شيئًا فشيئًا.

وفي قطب الإيمان والتصديق تبرز فئة طالبي الحقائق الغيبيّة عن طريق الاسترشاد بالكتب الدينيّة. ينطق بمقولاتها كلّ من باولو، والحجّاج إلى مكّة المكرّمة، والدراويش، والمبشّرين الإنجيليين. وإذا كانت هذه الشخصيات تعبّر عن نماذج إيمانيّة بسيطة، وتطبّق أحكام شرائعها، وتعمل وفق تعاليم دياناتها بغير سؤال أو اعتراض، مسلّمةً بعجز العقل البشري عن فهم حقائق تفوق قدرته على التصوّر، كما التسليم بلاجدوى بحثه فيها؛ فإنّ وضع العالِم لويس باستور فيه التباس، حين سيق مثالًا للعالم المؤمن إيمانًا مسيحيًّا لا يهتزّ (الفراشة الزرقاء). بذلك يتجاور العلم، بطرقه البحثيّة التجريبية، مع الدين، بمعجزاته وخوارق قصصه، ومقولاته الغيبيّة. التساؤل بشأنه يحيل إلى قلق لدى الراوي يسرّبه إلى القارئ، تاركًا له الإجابة الممكنة عنه.

الازدواج القيمي يظهر من جديد في وصف

موسى النعنع

طريق الحجيج. وهو طريق عودة حنّا يعقوب إلى دياره، متخفيًا بهيئة درويش مسلم. طريق يمتدّ بين مدن مسقوفة بالمآذن، تجلّله التقوى والورع والإحسان؛ حيث هبط ملاك الرحمة على حنّا، مقارنةً مع طريق الجلجلة من بيته إلى السجون والقلاع والدروب بينها. الأمر الذي يولّد مأزقًا منطقيًا في جدوى العبادة، وبغيتها التسامح، وبعض النفوس -لا سيّما نفوس الحكام- أبعد ما تكون عن المعبود. إنما التعارض ينجلي إذا ما عقدنا مقارنة بين سلوك الذات الجماعيّة للمؤمنين وسلوك الحكام؛ كأنّ العبادة وطقوسها تخصّ عامّة الناس لا السياسيّين، بل باستطاعتنا الاستدلال على أنّ الاستبداد لم يترك للفقراء سوى الدين والإيمان رجاءً لهم.

في معرض الإضاءة على دور التبشير البروتستانتي، وسياقه التاريخي في حقبة أمنيّة-سياسيّة سيئة، تُفهم الأسباب المؤدّية إلى ازدياد التبشير وانتشار الدعوات الإصلاحيّة، استغلالًا لترهّل السلطنة العثمانيّة، حيث تتيح للنفوذ الغربي (الأوروبي والأميركي) بأن يتغلغل في مستعمراتها بذريعة دينيّة. ذلك من خلال خطاب رؤيويّ ساخر يتّكئ على تنضيد المشاهد المتناقضة، أو «فسيفسائيّة» الخطابات المتباينة، بإظهار التقابلات بين الملفوظات السرديّة لكل من يترجم العهدين القديم والجديد، ولمن يحفر رسوم الأحرف العربيّة المشكّلة للمطبعة في بيروت، في مشهد أوّل، ولمن يجهّز لمعارك سياسيّة-طائفيّة في مشهد ثانٍ. فهو يبتغي، استطرادًا، إشاعة الاعتراض على المفاهيم السائدة لعبثيّة الحروب المدبّرة، بانتهاز خصوصيّة مجتمع متنابذ العائلات الروحية.

الذات المتسائلة في دائرة الواقع-الحلم

للإنسان خطّان في تشكيل هويّته: خط ثابت، وخط متغيّر. أي أنّه قيد التشكّل وفق هويّة ممنوحة له، وهويّة يكتسبها بفعل التجربة. وبمعنى وجوديّ، هو «ليس ما كانه فحسب، بل هو أيضًا ما سيكونه، لأنّه وجود آني صائر، في حركة تساؤليّة». لذا، تتراءى الذات ذاتين: ذات واقعيّة، وذات حلميّة تبقى في استباق دائب لوجودها.

العلاقة الجدليّة بين الفضاء والتحوّل تنجلي بشكل لافت في وضع زهيّة التي تركت قريتها ومنزل والدتها بحثًا عن معيشة كريمة، ولبناء ذاتها بطبيعة الحال (الفراشة الزرقاء). غدت امرأة عاملة وفاعلة في المجتمع، تكافح في وجه العوز والشقاء، وتواجه بصلابة الفضاء الخانق لكرخانة غزل خيوط الحرير. وياسمينة أيضًا لم تألُ جهدًا في سبيل الخروج من متاهة بيريتوس، أي في سبيل تغيير فضائها الذي يشيّئ وجودها، ويبقيها في دائرة الآخرين -«هم»- الذين يملون عليها ما ينبغي أن تفعله. تمكّنت من الخروج إلى الضوء، واللحاق بزوجها إيليا، وكان قد سبقها إلى العالم البرّاني الأرحب، محقّقين مشروعهما الأصيل.

وإذا كانت الأقدار قد أسقطت بطرس في حفرة ليستكشف عالم المدينة المطمورة، فهذه المتاهة-الحصار بمنزلة تجربة فضائيّة وجوديّة تعيد تشكيل هويّته «حين ينظر الواحد إلى الموت ينظر إليه في عينيه. الواحد بعد تجربة كهذه لا يبقى هو ذاته. أشياء أبسط بكثير تبدّلنا. كيف لا نتبدّل بعد تجربة صعبة مثل هذه؟» (بيريتوس).

في السياق نفسه، نستلهم ما يفصح عنه أحد الرواة المتكلمين في رواية "الاعترافات" بأنّ القدر يصنع شخصيّة الإنسان، مجادلًا بذلك هيرقليطس القائل إنّ شخصيّة الإنسان قدره، وموضّحًا أنّ ثمة علاقة جدليّة بين القدر والشخصيّة من حيث التأثير والخلق.

هذه العلاقة التبادليّة بين القدر والشخصيّة تعود بنا إلى مفهوم «الدازين» في دائرة الأونطيك-أونطولوجي، بين «وجود -في- ذاته» بما يحمل من إمكانات، و«وجود- لذاته» بما يحقّق من ممكنات.

من الخيارات الأصيلة ما تبيّن في مسعى أخوة يوسف السبعة من أبناء إبراهيم خاطر جابر، والمتبقّين على قيد الحياة. فقد غادروا الجبل اللبناني، متّجهين إلى جبل العرب وبلاد الشام، ليتّقوا بدايةً، شرّ الأميرين الشهابيّين

بشير وخليل. في هروبهم خيار، وموقف تكشّف في رفضهم تقسيمَهم ليتقاتلوا في صفّين، بعضهم في مواجهة بعضهم الآخر، كلّ يناصر أحد الطرفين: المصريّ أو العثمانيّ. اختاروا أن يبقوا موحّدين في هروبهم وفي قتالهم الأخير على حدّ سواء. يستجيب القدر لإرادتهم بأن قتلوا معًا. هكذا كان الموت تأسيسًا لوجودهم على نحو مغاير للمُعطى والمفروض من الآخرين. «أجسامهم تتحوّل جسمًا واحدًا يتذكر الأجسام الأخرى الغائبة، وبينما يتذكرها يحتويها... الأخوة السبعة ركبوا معًا للمرّة الأولى... أحسّوا أنّهم توحّدوا في كائن واحد... كانت هذه حربهم لا ضدّ أحد، وإنما من أجل أن يحاربوا معًا أخيرًا». صوّرهم الراوي على شكل جسم خرافيّ (متعملِق) هزمه الموت؛ وهذا الاقتباس خير تعبير عن حريّة الموقف لتحقيق وجود واعٍ. هكذا تحقّق، بموتهم، مشروعهم الأصيل من أجل ذات جماعيّة موحّدة، فتخلصوا من التشظّي ومن صيغ الـ«هُم» المفرّقة كافةً.

إزاء هذه المشاريع المعبّرة عن الخيارات الحرّة للذوات، تنكشف مشاريع تهجينيّة قسريّة للهويّة. لعلّ الأكثر تمثيلًا لها شخصيّتا الأمير أوفيد بمسخه ضفدعًا، وحنّا يعقوب المسيحي بوسمه باسم سليمان عزّالدين الدرزي. ذلك من غير إغفال الهجنة والتغريب اللذين لحقا بيوسف جابر.

«الغرابة المحيّرة»، بتعبير كيركيغارد، في قضيّة التحوّل العبثيّ للأمير إلى ضفدع تكمن في أنّه لم يختر هذا القدر اختيارًا قصديًّا؛ إنما، ضفدعًا، احتفظ بذاكرته الإنسانيّة. غير أنّ التحوّل جاء نتيجة لعنة نزلت عليه، لكراهيته البشر واحتقارهم، لما يتّصفون به من طبيعة مخادعة وخائنة. تقضي التعويذة بأنه لا يتمكّن من استعادة صورته البشريّة إلا حين يسترجع هويّته الإنسانيّة «بأن يعود إنسانًا، وبأن يحبّه إنسان». هذا المصير البائس الذي وصل إليه يؤكّد، من جهة أخرى اختيار الشخصية اللاواعي لقدرها، نموذج يعود بنا إلى مبدأ هيرقليطس آنف الذكر، في أنّ شخصيّة الإنسان قدره. أوفيد نفسه الذي خاض تجربة الانتقال من موقع منفعل، فاقد الهويّة، إلى موقع فاعل، ظلّ متأرجحًا في منطقة الـ«مابين»، مراوحًا ذهابًا وإيابًا في مستوى رغبته بين أن يعود إنسانًا ويسترجع مكانته في قصره ووسط حاشيته ورعيته، وبين أن يبقى ضفدعًا بعيدًا عن الناس وخداعهم، مكتفيًا بمكانه في الغابة، وبموقع العاجز، مستَلَب الإرادة، والمتأمّل والمراقب لقصر آخر، لأميرة أخرى غير خطيبته ماريّا. فتلك الأميرة وعدته بأن تحبّه ولم تفِ بوعدها، لتتكرّر الخيانة بحقّه. «ماذا يوجد هناك خلف الغابة في مدن الناس؟ ربّما كانت تلك العجوز [المشعوذة التي أسقطت عليه اللعنة] تمنحني حياةً جديدة بطريقتها الخاصّة. الرّب هكذا طرقه غامضة لا يستوعبها دماغ إنسان».

الأمر المماثل حدث مع حنّا، بائع البيض البيروتي؛ فقد أُلبس هويّة شخص آخر، وأُرغم على حمل اسمه «سليمان» وارتداء زيّه: القلنسوة الدرزيّة البيضاء والسروال الجبلي، ونودِي بلقبه «الشيخ»، إلى أن التبست لديه ولدى الآخرين هويّته، فتارةً هو «الشيخ سليمان»، وتارةً أخرى هو «الشيخ حنّا». كما اضطرّته ظروف التخفّي إلى قبول مناداته باسم «الدرويش سليمان» في رحلة عودته إلى بيته وعائلته. سخّر الإمكانات المتاحة لتحقيق مشروعه العَودَوي، والتخلّص من الظرف الذي وُضع فيه، فيتجلّى مشروعه الأصيل في استعادة هويّته واسمه وديانته وفضائه حيث مكانه الأوّل، بيته وزوجته في بيروت.

محاولات الاستلاب من الآخرين أصابت أيضًا سمعان يارد، لتبقي وجوده وجودًا متشيّئًا، يعيش في حالة التّنائي، واللافعل؛ فلا يؤسّس لحياة مجدية. و«التّنائي» صيغة رئيسة في رواية "تقرير ميليس"، مسّت غالبيّة الشخصيات الثانويّة والجماعيّة، حيث عاشت في حصار وترقّب، ولا شيء سوى الانتظار. لا هجر البلد محبوب، ولا البقاء فيه آمن وسعيد.

شعور المثقّف بالاغتراب على الرغم من إنجازاته المعرفيّة والعمليّة، إن دلّ على أمر فهو يدلّ على حالة «الدازين» المتراوح بين حركتين: حركة تدعوه إلى التقدّم للإمساك بوجوده الحقيقي، وحركة توقفه وتدفعه في الاتجاه المعاكس. هذه الحالة من التذبذب تشعره بحريّة جوفاء يمتلكها ولا تسعفه في التقدّم أكثر لجعل الوجود العام يتماهى مع وجوده؛ فتتطوّر حينئذٍ رؤية الذات الجماعيّة كما تطوّرت ذاته الفرديّة. هذا ما حدث مع الأكاديمي رالف رزق الله الذي اتّسع فضاؤه باتساع رؤيته، ولم يتمكّن من تسريب وعيه إلى محيطه. ظلّ الفضاء الذي يتحرّك فيه ضيّقًا، كما بقي هو نفسه وجودًا فرديًّا خارج العالم. الأمر الذي أدّى به إلى التوقف عن السعي، هاربًا من حرّيّة لا يراها مُجدية.

مثال آخر عن المثقّف المغترب يتمثّل في شخصية يوسف جابر الذي تبدّل اسمه إلى يوسف الإنجليزي، ثم إلى جوزف ماندر، وتحوّل من الدرزيّة إلى المسيحيّة، ومن ابن قرية إلى ابن مدينة، مرتحلًا بين مدن عديدة ذهابًا وإيابًا بدلالة اللامكان وافتقاد العائلة. ويمعن هربًا من الأمكنة قاصدًا «العالم»، من غير تحديد صريح لمكانه. يدلّ اختفاؤه على أنّه لم يجد سوى ذاته ينتمي إليها خارج الأمكنة جميعها. غير أنّ الأمكنة ومَن سكنها، تسكنه وتطارده بذكرياتها رغم ابتعاده، يريد أن «يحلم بحياة جديدة بلا ماضٍ وبلا ذاكرة». انكسار حلمه بامتلاك سرّ اللون يعود إلى أنّه لم ينطلق من إمكانات ممنوحة له بالفطرة؛ فما أُعطي هو موهبة الرسم وحسب، في إشارة إلى هجنة في مستوى الحلم نفسه، حين يوصف بأنّه «كان يطارد حلمًا لا يعرف من الذي زرعه في رأسه، حلم امتلاك سرّ اللون... لكنّ الحلم تبدّد كالسراب مخلّفًا تلك الخيبة والإحساس بالخديعة.. خسر وطنًا دون أن يربح حلمًا».

عاش يوسف في بَينيّة سرابيّة: لحظة التصديق في دهشة الحلم وانخطافه، حيث لا يقوى على المقاومة، ولحظة السقوط حيث اللاتصديق وانهيار كلّ مقاومة. فيمثّل ذلك الفرد المتنائي عن ذاكرته؛ والذاكرة مكوّن رئيس لكينونته.

وما عمّق من اغترابه الروافد الثقافيّة التي أدّت دورًا تهجينيًّا جليًّا في مستوى اللغة والعقيدة. لدى عودته من لندن وبيروت إلى


موسى النعنع

بلدته الجبليّة كفربرك، وقد اكتسب عناصر جديدة أعادت تشكيل هويّته، ألفى بلدته مكانًا لا يزال ضيّقًا لم يتبدّل، ولم يتمكن هو من تبديله أو التناغم معه، فخرج عليه.

هذه الشخصيات العالقة في دائرة الاختلاف، دائرة النفي المستمرّ للماضي، أي للوجود في ذاته، تتّفق مع حال الراوي المتكلّم، بوصفه روائيًّا داخل عالم الحكاية، ومن خلفه المؤلف الضمني، في روايتين "الفراشة الزّرقاء" و"رالف رزق الله في المرآة". فالتسامي الأدبي فضاء حُلميّ، والأثر الفنّي ما هو إلا فضاء برزخي يتجلى فيه الواقع المرغوب فيه، وغير المتحقّق في الواقع المرجعي للنصوص.

إنّ الموت، والحروب اللبنانية المتكررة أيقظت في الروائي روح البحث عن البداية. فوجدها في تاريخ لبنان السياسي والديني والثقافي، علّه يعثر على منفذ للخلاص والتغيير. العنف أدمى ذاكرته، وصبغ تاريخ شخصياته؛ غير أنّ إيمانه بأنّ «الذاكرة التي تروي لا تموت»، وبأنّ «كل تعاسة مهما قست يمكننا أن نتحمّلها إن نحن رويناها كقصّة»، دفعه في اتجاه اختيار طريق السرد.

تغدو علاقة الروائي، والمثقف عامة، بالمجتمع علاقة انفصال، الاندماج فيه غير مقدور عليه، فيعيش محاصرًا في وضع بَيني: بين مساعيه الانفتاحيّة والواقع الرديء المنهِك، وبين التمرّد نشدانًا للتغيير والرضوخ، وبين الفاعلية والغياب. لم ينسحب التغيير في هويّته الفردية إلى تحوّل في مستوى الجماعة، بتجاوزها الحاضر نحو نظام قيم أكثر إنسانيّة. حالت دون ذلك عوامل تتمثّل في قهر الجماعة للفرد، وقهر السلطة الحاكمة للأفراد والجماعات، وقهر الموروثات العقديّة الانغلاقيّة للحكام والجماعات والأفراد على السّواء، وقهر المستعمرين لهؤلاء جميعًا. يؤكّد الروائي بذلك وظيفتين للسرد: وجوديّة في تدوين التجربة التاريخية، وبانصهار أفقها مع أفق التوقّع، واستشفائيّة. ليتبدّى السرد تساؤلًا عن الكينونة في محاولته فهم الوجود، واستردادًا لحياة مستَلَبة، وفضاءً لتمكين الموجود الإنساني من تحمّل لامعقوليّة الواقع وعنفه، وخروجًا آمنًا لذاكرته من دهاليز الماضي ومآسيه. نتيجة لذلك، تتأسّس هويّة سرديّة للذات الكاتبة والقارئة معًا، تُبتنى من فقدين: فقد الذاكرة لوجودات «كانت»، وفقد الحلم لوجودات مرتجاة «تكون».

ناقدة لبنانية والنص من كتاب قيد النشر



رهانات الرواية التاريخية الموجهة إلى اليافعين

محمد آيت ميهوب

تمثل الرواية التاريخية الموجهة إلى اليافعين اليوم قسما أساسيا من أقسام أدب الطفل، يشهد في الغرب لاسيما في الولايات المتحدة الأمريكية وكندا رواجا منقطع النظير ويختص فيه كتاب ونقاد وتوضع فيه أطروحات جامعية على غاية من الأهمية. فمنذ أن أصدر الأديب الإنكليزي فريدريك ماريات سنة 1847 رواية "أطفال الغابة الجديدة" التي اعتبرها النقاد أول رواية تاريخية موجهة لليافعين، وهذا النوع من الأدب القصصي الموجه إلى الطفل في تطور ونمو مطّردين.

تعدّ الرواية التاريخية الموجهة إلى اليافعين فرعا من فروع الرواية التاريخية التي ظهرت في الغرب مع مطلع القرن التاسع عشر على يد الروائي الأسكتلندي والتر سكوت (1771- 1832) بدءا من روايته المؤسسة لهذا الجنس الروائي الفرعي " ويفرلي" ثم روايته الشهيرة "إيفانهو" (1819). فقد التفت هذا الروائي إلى التاريخ الساكسوني القديم واستقى منه مادة رواياته جامعا بين شخصيات تاريخية واقعية وأخرى تخييلية، مؤصلا إياها في بيئة تاريخية واقعية ودافعا بها في مغامرات وأحداث لها بماضي إنكلترا وما عرفته من أحداث تاريخية وسياسية وحضارية صلاتٌ واضحة لا لبس فيها. ويجمع مؤرخو الرواية التاريخية أنّ ظهورها في الغرب قد تزامن مع تصاعد الحس القومي وبروز الحركة الرومنسية في الأقطار الأوروبية التي كان من بين اهتماماتها إحياء البطولات الوطنية التاريخية الفردية والجماعية، سعيا إلى إحياء روح الشعب وتحقيق عملية الانبعاث الحضاري.

ولعل أمر الرواية التاريخية العربية لا يختلف كثيرا عن نظيرتها الغربية. فقد ظهرت هي الأخرى في الربع الأخير من القرن التاسع عشر في الفترة الزمنية المصطلح عليها بـ"عصر النهضة" العربية، على أيدي سليم البستاني ويعقوب صروف وأنطون فرح، حين اشتدّ حلم المفكرين والمثقفين العرب بإعادة إحياء الحضارة العربية والقضاء على الجهل والتخلف.

ثم تطورت الرواية التاريخية العربية واشتدّ عودها في بداية القرن العشرين مع جورجي زيدان الذي تخصص فيها ونحت معالمها الفنية الأساسية، في مرحلة ازدادت فيها أحلام العرب بالتغيير والتحرر من ربقة الاستعمار. وفي منتصف القرن العشرين شهدت الرواية التاريخية العربية أوج ازدهارها على أيدي كتّاب ينتمون إلى أقطار عربية مختلفة نذكر منهم نجيب محفوظ ومحمد علي باكثير وعبدالحميد جودة السحار وعلي الجارم في مصر، والبشير خريف في تونس، وشكري غانم في لبنان، ومعروف الأرناؤوطي ونبيل سليمان في سوريا...

ولئن نحت المعاجم إلى تعريف الرواية التاريخية بتأكيد اتصالها بالجوانب التاريخية فعرّفها معجم "روبار" بأنها "الرواية التي تستعير حبكتها من التاريخ"، وعرّفت في معجم "لاروس" بـ"الرواية التي يستوحى موضوعها من الأحداث التاريخية"، فإنّ النقاد انتبهوا إلى ما تقوم عليه الرواية التاريخية من تداخل بين العناصر التاريخية التسجيلية والعناصر التخييلية الروائية. فقال جورج لوكاش في كتابه المرجع "الرواية التاريخية" إنها "الرواية التي تتخذ خلفيتها العميقة من التاريخ ولكنها لا تنقل التاريخ بحرفيته، بقدر ما تصوّر رؤية الفنان له وتوظيفه هذه الرؤية للتعبير عن تجربة من تجاربه، أو موقف من مجتمعه يتخذ من التاريخ ذريعة له".

وعن هذا التعريف تناسلت أغلب التعريفات المقدمة لهذا الجنس الروائي الفرعي، فعرّفها الناقد تيريولت بأنها "الرواية التي تستعير شخصياتها من التاريخ وتختلق لها أقدارا جديدة، أو تستعير الأحداث من التاريخ وتدخل تحويرات على الشخصيات"، وقال الناقد ويلهملي عنها "الرواية التاريخية هي بشكل ما الخيال في خدمة التاريخ"، وذهب نيلود إلى أنها "سرد تتداخل فيه عناصر تخييلية بدرجة تتفاوت في القوة مع عناصر تاريخية حقيقية، فيبدو المؤلف حريصا على أن يحيي أشخاصا خالدين يضفي عليهم كل ما يذكّر بمرحلة تاريخية سابقة"، ويرى الباحث ريو أنّ "الرواية التاريخية هي اللقاء بين التاريخ والحكاية التخييلية".

وعلى هذا النحو فقد مثلت إشكالية العلاقة بين التاريخي والتخييلي في الرواية التاريخية محورا أساسيا من محاور النقاش النقدي والفكري والمنهجي الذي حفّ بتقبل الرواية التاريخية في الأدبين الغربي والعربي على حد سواء. ذلك أنه يفترض بالرواية أنها جنس أدبي سردي خالص التخييل عماده كتابة تبتدع الأحداث والشخصيات من وحي خيال المؤلف.

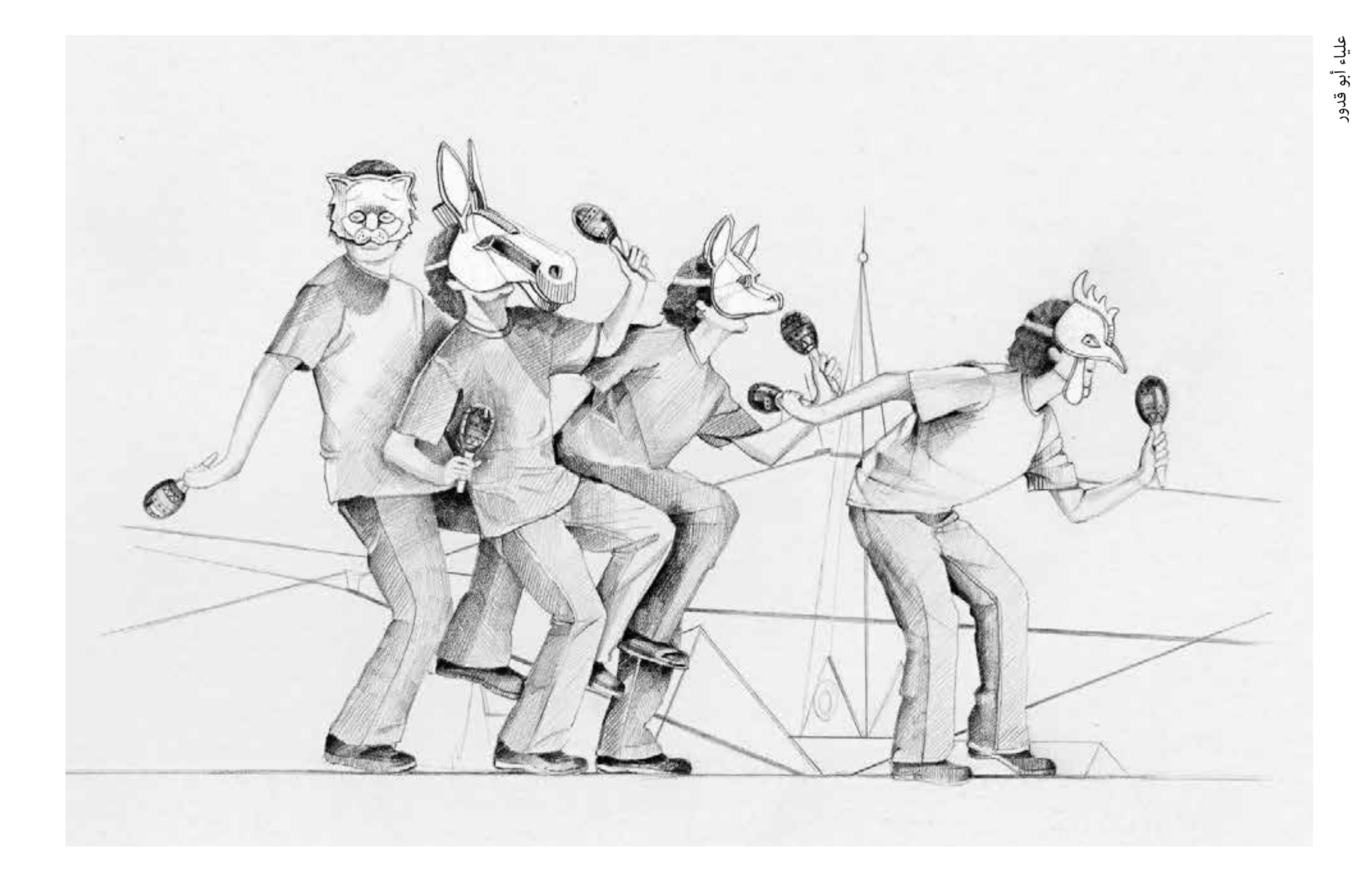
أما التاريخ فهو علم يسعى عبر الوثائق والمستندات الواقعية والآثار المادية، إلى معرفة الماضي معرفة دقيقة موضوعية. ولكن أليس التاريخ هو الآخر، منذ الإغريق إلى اليوم، كتابة تحتوي على جانب لا بأس به من السرد؟ وألا يقرأ المرء كتب التاريخ ليطّلع على حكايات الإنسان القديم ومغامراته في الوجود؟ وفي المقابل هل تستطيع الرواية مهما أغرقت في التخييل أن تمتنع عن الإحالة على العالم والتاريخ؟ ألا نسمع ونحن نقرأ الروايات أصداء قوية من التاريخ؟ وألا نرى في تقلبات مغامرات الشخصيات التخييلية آثارا من تقلبات التاريخ الإنساني في الاجتماع والسياسة، وفي الحرب والسلم؟ وفي نهاية المطاف ألا ترتدّ الرواية مثلها مثل التاريخ إلى مصدر واحد وغاية وحيدة هما الإنسان؟

ولكن مهما يكن من أمر فإنّ إشكال تبيّن العلاقة بين التاريخي والتخييلي يظل قائما. ولعله من صالح الكاتب الذي يكتب الرواية التاريخية أن يديم التفكير في هذه المسألة، وأن يبحث عن إجابات واضحة تحدد طريقه في الكتابة، لأسئلة مهمة من قبيل: ما العلاقة الواجب قيامها بين الروائي والتاريخي؟ هل الكاتب روائي يخيّل التاريخ أم هو مؤرخ يؤرخن التخييل؟ وأين تتوقف الحقيقة وأين يبتدئ الاختلاق؟ وما هي الغاية الألحّ من استدعاء الماضي؟ فهل نكتب الرواية التاريخية لتكرار الخطاب التاريخي السائد وانتساخ كتب المؤرّخين؟ أم للروائي غايته الخاصة المستقلة؟ وكيف تحضر هواجس الحاضر في حكايا الماضي؟

ولعل السؤال الأهم الذي تنبني على الإجابة عنه اختيارات الروائي السردية والفنية هو: هل الرواية التاريخية قصة عن التاريخ أم قصة في التاريخ؟ أي هل هي إعادة كتابة لأحداث حقيقية ومصائر شخصيات لها وجود تاريخي؟ أم هي ابتداع لأحداث وشخصيات من الخيال يُزجّ بها في إطار تاريخي محدد؟

إنّ هذه الأسئلة تصبح أخطر وأشد إلحاحا حين يتعلق الأمر بالرواية التاريخية الموجهة إلى اليافعين. فلئن كانت مثلها مثل الرواية التاريخية الموجهة للكهول تقوم على توظيف التاريخ روائيا وتعتمد عامة المزاوجة بين التخييل والتاريخ، فإنّ لها خصوصية مهمّة لا بد على مؤلف الرواية التاريخية الموجهة إلى اليافعين أن ينتبه إليها ويأخذها بعين الاعتبار وهو ينشئ نصه.

وتكمن هذه الخصوصية بالذات في هويّة قارئها وخصائصه العمرية والنفسية والذهنية. فالقارئ اليافع ليس شأنه مع الرواية التاريخية كشأن الكهل يقبل عليها تسلّيا أو حبا للاطلاع أو بحثا عن فائدة أدبية أو فكرية مّا. إنّ حاجات القارئ اليافع إلى الرواية التاريخية تشتمل على ما ذكرنا من حاجات الكهل، ولكنها تضيف إليها حاجة أخرى أعظم وأخطر ترتبط بتكوين اليافع


علياء أبو قدور

علياء أبو قدور

وبداية اتصاله بالعالم حوله.

ذلك أنّ الدراسات النفسية والتربوية المتعلقة بفترة المراهقة تؤكد جميعا أنّ هذه السنّ الحرجة من عمر الطفل واليافع هي السن التي يبدأ فيها بالانتباه إلى التاريخ في إطار استكماله إدراك المرجعيات الزمانية والفضائية المحيطة به، والوعي بأنه فرد في المجتمع ذو امتداد بعيد الجذور في الماضي والأرض. فلعل الرواية التاريخية الموجهة إلى اليافعين هي إذن أكثر ضروب أدب الطفل التي يتوجب فيها على المؤلف أن يأخذ بعين الاعتبار سنّ قرائه، وعلى أساسها يبني إستراتيجيا الكتابة عنده. وأول خطوة يخطوها في ذلك هي أن يدرك أنه إذ يكتب لليافع رواية تاريخية، فإنه بذلك يساهم في تربيته وتكوينه وتدريبه على الاندماج في المجتمع. الخطوة الثانية هي أن يتساءل الكاتب عن الطريقة التي يتوجب عليه اتباعها ليكون عمله مثمرا. ولزاما عليه هنا أن يحدد العلاقة التي ينبغي أن تقوم في نصه بين التخييلي والتاريخي، وهي علاقة تختلف بالضرورة عما يحددها لنفسه الروائي التاريخي الذي يكتب للكهول.

فينبغي على الرواية التاريخية الموجهة إلى اليافعين أن لا تكون مغرقة في التخييل فقيرة من حيث المادة التاريخية التي تزوّد بها قارئها، وعليها في الوقت نفسه أن لا تكتفي بنقل المادة التاريخية وتزهد في الجانب القصصي التخييلي فتغدو محض تأريخ لا يزيد معه النص الروائي على أن يكون تتمّة للكتاب المدرسي فينفر منه القارئ الطفل واليافع.

إنّ للروائي الذي يكتب للكهول الحق في أن يختار الجنوح إلى أحد مكوني الرواية التاريخية، التخييل أو التاريخ، وفق الغاية التي يرسمها لنصه. أما الذي يكتب رواية تاريخية لليافعين فعليه أن يراعي طبيعة قارئه اليافع، فيجتهد في أن يكون نصه بديعا في تخييله، موضوعيا دقيقا في تأريخه، مفيدا معلّما في معارفه.

أما الخطوة الثالثة التي على مؤلف الرواية التاريخية الموجهة إلى اليافعين أن يخطوها ويتأنى فيها إذ لعلها أخطر الخطوات جميعا، فهي التفكير مليّا في الأهداف التي يرنو إلى تحقيقها من مشروعه: لماذا نكتب رواية تاريخية لليافع؟ لماذا ننقل اليافع إلى الماضي وفي حاضره مواضيع جمّة تصلح أن تكون قصصا؟ هل لمجرد إعادة استثمار التاريخ أدبيا فحسب أم ثمة دواع ومقاصد أخرى أهم؟

إنّ وضوح الإجابات عن هذه الأسئلة لدى المؤلف أمر على غاية من الأهمية لأنّ على أساسها تتحدد درجة نجاح مشروعه من فشله. وعلى قدر وعي الكاتب العربي بأنّ لعمله أهدافا أرفع منزلة من مجرد نقل التاريخ ومحاكاته، يضمن لنفسه التوفيق ولقارئه الإفادة ويساهم في تطوير الرواية التاريخية العربية الموجهة إلى اليافعين ويجعلها في مصاف ما يعرفه اليوم هذا الجنس الروائي الفرعي في الدول الغربية من تطور وانتشار بين القراء اليافعين.

إنّ دور الرواية التاريخية أبعد شأوا في الحقيقة من أن تكون تسلية أو تعريفا بالتاريخ فحسب. صحيح أنه لا بد وأن تكون مسلّية لليافع ومزوّدة له بالمعارف الصحيحة عن التاريخ، ولكن هذا كله ينبغي أن يصب في غاية أكبر وهي تدريب قارئ اليوم اليافع على أن يكون مواطن الغد الكهل الذي يدرك جيدا موقعه في التاريخ، تاريخه الوطني والقومي وتاريخه الإنساني أيضا، ويعرف أنّ وجوده الفردي اللحظي هو جزء من وجود أكبر ممتد في الزمن عليه أن يحافظ على مزاياه ويصلح من معايبه ويضيف إلى تراكماته الممتدة حقبا في الزمن.

وفي ذلك يقول مارك سوريانو مؤلف الروايات التاريخية الموجهة إلى اليافعين "أن يصبح المرء كهلا فذلك يعني في نهاية الأمر أن يمرّ من ديمومة محصورة في عيش اللحظة، إلى زمن ممتد يحتوي الماضي والحاضر والمستقبل، أي المرور إلى تاريخ هو تاريخنا نحن ولا شكّ ولكنه في الوقت نفسه ليس تاريخنا إلا لأنه يتحاور مع تاريخ الإنسانية جمعاء".

وعلى هذا النحو تساهم الرواية التاريخية الموجهة إلى اليافعين في إنشاء المواطن الكهل المتحمل للمسؤولية المتسلح بالفكر النقدي من جهة، وفي حفظ الذاكرة الجماعية وتيسير التواصل بين الأجيال وجعل التاريخ حيا في الحاضر من جهة ثانية.

بيد أنّ الرواية التاريخية الموجهة إلى اليافعين مثلها مثل الرواية التاريخية عامة لا تغوص في الماضي لتنقطع عن الحاضر، بل على العكس تماما إنها لا تسافر إلى الأزمنة السابقة إلا وهي محمّلة بهواجس الحاضر. لذلك فعلى مؤلف الرواية التاريخية الموجهة إلى اليافعين أن يضع نصب عينيه في الخطوة الرابعة من مشروعه، أولويةَ التفكير في الجسور التي يمكن أن يقيمها بين ماضي قارئه اليافع وحاضره ومستقبله، وأن يحسن البحث عن الأحداث التاريخية المحلية والقومية والإنسانية عامة التي يمكن أن تفيد القارئ اليافع في فهم حاضره، وأن يجيد تخيّر مشاهير الأعلام التاريخيين الذين يمكن أن يستمدّ القارئ في سيرهم قيما إنسانية عليا تساعده في مواكبة عصره.

لذلك فإنّ كل عودة إلى التاريخ لاستثماره قصصيا، هي بالضرورة عودة قائمة على اختيار وانتخاب ودراسة يعتمد فيها المؤلف إلى حدّ كبير على المضامين والقضايا التي تبدو له متصلة بحاضر المتلقي اليافع، قادرة على إفادته في فهم عالمه المعاصر اليوم.

إن كتابة الرواية التاريخية الموجهة لليافعين مسؤولية كبيرة في حق أجيالنا القادمة لا بد أن يتسلح لها المؤلف بمعرفة واسعة بالتاريخ، وحسن اختيار للّحظة التاريخية التي يمكن أن تقدّم له مادة ثرية يجد فيها رسالة إلى قرائه الصغار تتوافق وما نريد لهم من تشبّع بقيم الخير والجمال والعدل والتسامح والسلام.

ولا يمكن لرواية تاريخية موجهة إلى اليافعين أن تنجح إلاّ متى وعى صاحبها بأنه يختزن في شخصه لحظة الكتابة، أشخاصا آخرين يتعاونون جميعا لخدمة الطفل: فهو القاص الأديب، وهو المؤرخ الأمين، وهو البيداغوجي الفطن، وهو المنغرس في حاضره اليوم العارف دقيق المعرفة بما يحيط بالطفل من تهديدات هي أخطر من الأسلحة المدمرة لأنها لا تريد أن تصيب منه الجسد والأطراف ولكن العقل والأفكار.

هذه المعطيات جميعها تجعل النهوض بالرواية التاريخية الموجهة إلى اليافعين ضرورة قصوى اليوم لإزالة الغبار عن لحظات تاريخنا المشرقة وما أكثرها، وتجذير الطفل العربي في بيئته الخاصة ووصله بالروافد التاريخية الإنسانية عامة، وتعويده على التعامل مع تاريخ الذات وتاريخ الآخر على حد سواء تعاملا موضوعيا نقديا دون تقديس ولا تبخيس، والتصدي لمن يحرّف التاريخ ويقولبه ليسيطر به على عقول ناشئتنا سعيا منه إلى أن يخرجهم من الماضي والحاضر والمستقبل..

كاتب وأكاديمي تونسي مقيم في أبوظبي



إيتيل عدنان

أنا دمشقية يونانية

إيتيل عدنان شاعرة وفنانة تشكيلية من سوريا تكتب بالإنكليزية وتقيم خارج سوريا منذ أكثر من أربعين عاما، وإقامتها بين مدينتين كاليفورنيا وباريس. هي ابنة لأب دمشقي هو آصاف عدنان قدري كان ضابطا في الجيش العثماني وأم يونانية مولودة في أزمير هي روز ليليا لاكورتي. عاشت ردحا من طفولتها في بيروت، وربيت في ظل هيمنة اللغة الفرنسية على العربية في الاستعمال اليومي لعائلات ميسورة. درست الأدب الإنكليزي وهاجرت إلى فرنسا أولا، ثم اتجهت إلى أميركا حيث تخصصت في الفلسفة، وعملت أكاديمية في إحدى الجامعات الأميركية. أطول إقامة لها كانت في أميركا، وهناك أصدرت جل أعمالها الشعرية. الحوار معها جرى في لندن أثناء توقفها في رحلتها السنوية بين كاليفورنيا وباريس.

ما سلف كان المقدمة القصيرة التي وضعتها لحواري هذا مع إيتيل عدنان الشخصية الفريدة من نوعها بين مبدعي الشعر والرسم وكنت أجريته معها قبل ربع قرن من اليوم عندما كنت أحرّر مجلة "الكاتبة" في لندن مطالع التسعينات.

صداقة شعرية من نوع خاص ربطتني بهذه الشخصية الطفولية إيتيل عدنان بعدما فاجأتني ذات يوم بإنجازها عملاً فنيا كبيرا مستوحا من كتابي "مجاراة الصوت". عرضته في عدد من متاحف العالم، من نيويورك إلى جنيف، إلى باريس، ، وكانت آخر محطة له في معرض لندني. وبعد العرض أهدتني العمل الذي يشبه الأكورديون. واليوم أعترف بألم أنني فقدت تلك النسخة اليتيمة. ولم أتمكن من أن أكشف الأمر لهذه الفنانة والشاعرة الكبيرة بأن العمل الفني الذي أنجزته وأهدته لذلك الشاب الطائش الذي كنت لم يعد موجوداً. الشعراء كائنات طائشة. لكن هذا الحوار معها كان فوزا بليغاً. فلم يسبق لي أن قرأت أو أنجزت حوارا مع شاعرة أو شاعر يتحدث بالطريقة العميقة والبسيطة بساطة آسرة كتلك التي تتحدث فيها إيتيل عدنان عن الشعر والشاعر والكلمات وعن الفن والفنان والعالم. شيء لا يشبهه إلا العمق الطفولي المذهل في الشعر نفسه.

لن أضيف أكثر، ولكن أترك صوت الشاعرة يتكلم.

الجديد: كيف تنظرين إلى الخيط الفلسفي الذي ينظم عملك الشعري "كتاب البحر" الصادر مؤخرا في ترجمة عربية، وهو عمل كتب في فترة مبكرة. هل توافقينني، من الأساس، على وجود مثل هذا الخيط في شعرك عموما؟

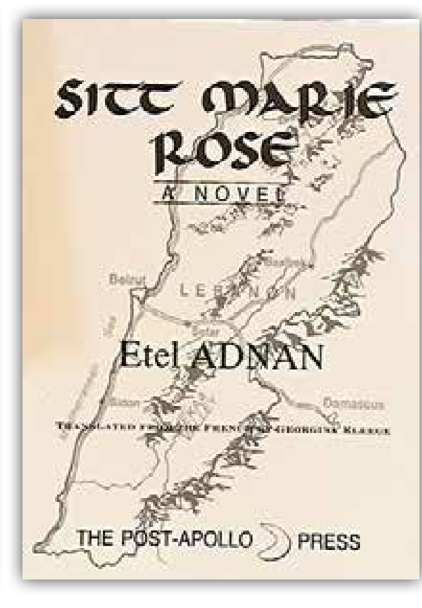
إيتيل عدنان: شعري الأول في "كتاب البحر" كتبته قبل دراسة الفلسفة. درست أولاً الأدب ثم تخصصت في الفلسفة. وفي أميركا عملت أستاذة للفلسفة في إحدى الجامعات على مقربة من سان فرانسيسكو. "كتاب البحر" وضعته قبل أن أبلغ العشرين. ولا بد أن يكون اختياري الفلسفة مبنيا على رغبة وأساس طبيعيين، وبالتالي مبكّرين. وهذا الاهتمام ركز اجتهادي في فقه الكون. قبل بضع سنوات كنت مريضة جدا، وخفت أن أموت. والآن أتذكر شفقتي على نفسي من الموت، لأنني كنت أحس وأعتقد بعمق وقوة أن الكون سيخسر بموتي صديقا كبيراً. هذا ما كنت أشعر به. أحب الكون. منذ صغري أحببت الطبيعة، السماء والشمس والقمر والزرقة العميقة. أبي كان ضابطا سوريا من دمشق في الجيش العثماني. درس إلى علومه الحربية اللغة والفلك والجغرافيا، وكان مثقفا مطلعا نال قسطا وافرا من معارف مختلفة. في صغري كان ينبهني إلى ظواهر الطبيعة وموجوداتها. ومازالت صورة إشاراته وملاحظاته المحرضة مطبوعة في ذاكرتي، كأن ينبهني إلى القمر، قائلا: انظري إليه، لا أحد يستطيع الوصول إلى هناك. القمر كان صورة مجسمة للمستحيل. الشيء الآخر الذي أحببته كأكثر ما أحببت كان البحر.

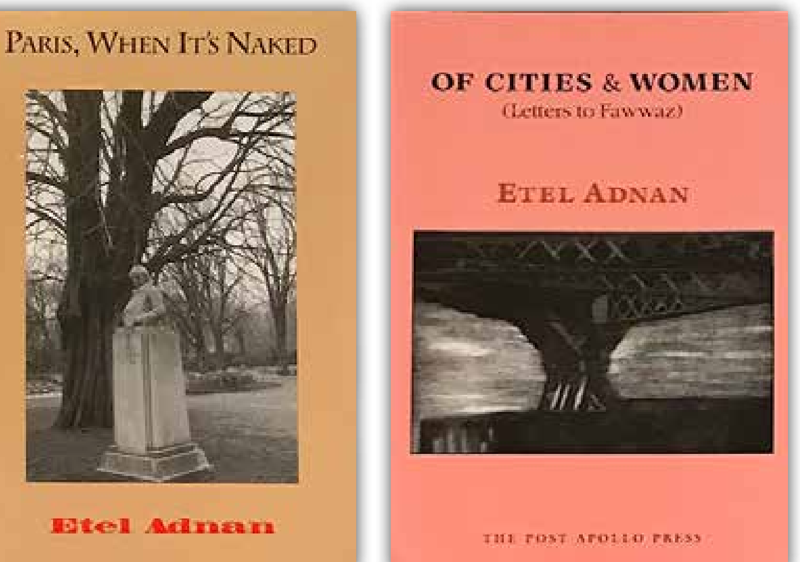
الجديد: أيّ بحر؟

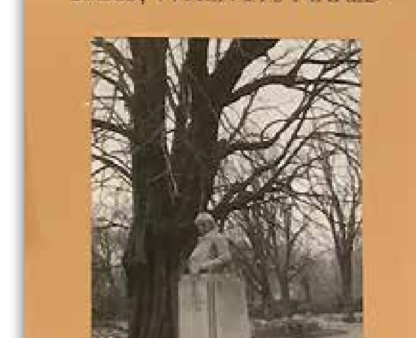
إيتيل عدنان: بحر بيروت. كنت أسبح في سن الرابعة، وكنت، مذ ذاك، أشعر وأحس أنني أسبح في وجود مطلق. وأنا، أيضا، من برج الحوت. قبل عشر سنوات كتبت في شعري ما معناه "ما أحببت الرجل لأنني أحببت البحر أكثر من حبّي للمخلوقات الأخرى". وكما ترى فإن الإنسان يكتب ثم يدرك لاحقا الدلالة الخاصة لما كتب. ولكن هذه حقيقة شعرية وليست حقيقة إنسانية. نحن نحتاج لأن نفرّق بين ما هو حقائق شعرية وما هو حقائق إنسانية لئلا يبطل التمييز بين الواقع والفن.

على قدر حبي للبحر كنت مهجوسة بالرغبة في الوصول إلى الماء،









وكنت أتابعه وأوخذ إليه من وراء الأبنية عبر الشوارع التي تحجبه وتلك التي تفضي إليه. لم تكن عيناي فقط تتوقان إلى البحر، وإنما جسدي كله بكامل كيانه كان يستشعره وينجذب إليه. منير العكش، لو كنت تعرفه، قال لي، بعد قراءة "كتاب البحر" إن في هذا الشعر نظرة إلى البحر لا تماثلها إلا نظرة الإغريق إليه، شعره يعكس في القارئ إحساسا بحركة البدء، ويجسد شيئا من صور الخلق في الكون، عندما كان الوجود ما يزال سديما. وفي نظري هو كتاب يجسد زواج الشمس والبحر.

شعري لا يخرج من تاريخ الشعر، وإنما من خبرة الكائن الفطرية، ومن تفكره في الوجود بصفاء. لذلك أحس عندما أكتب أن الدنيا تتحول إلى وجود جديد. أكتب بلا ذاكرة أدبية. وهذا النمط من العلاقة مع الكتابة بدأ مع كتابي الشعري الأول، ورافقني خلال أعمالي اللاحقة. إنه ينطبق على كل ما كتبت.

الشعر والحقيقة

الجديد: هل يقدم الشعر، في رأيك، حقائق عن الوجود؟ هل مطلوب من الشعر أن يقدم أيّ حقائق؟ وإذا كانت الحقائق الاجتماعية في جلّ ما نستعرضه عبر التاريخ هي حقائق مضادة للإنسان وملوثة لوجوده، إن لم نقل مدمرة، خصوصا عندما تصدر عن خلل في الميزان الإنساني لصالح القوة المتسلطة والأنانية والشرسة، عند ذاك ما هي حقائق الشاعر وحقائق الشعر؟

إيتيل عدنان: إذا كان هناك شيء اسمه الحقيقة فهي موجودة أصلا وأساسا في الفن. الشخص يستطيع أن يكذب، لكن الشعر لا يكذب. الشعر يخرج من الأعماق، ممّا قبل الفكر. في أوقات، على المرء أن يكتب حتى يعرف بم يفكر، بالكتابة يجد الكائن حقيقة ذاته، ومن حقيقة الذات يمكنه العثور على حقيقة أكبر. ولكن إذا لم يبدأ المرء من الذات، فهو لن يصل إلى أيّ حقيقة.

> أبي كان ضابطا سوريا من دمشق في الجيش العثماني. درس إلى جانب علومه الحربية اللغة والفلك والجغرافيا



الجديد: ولكن هل يمكن تعيين وتسمية حقائق الشعر؟

إيتيل عدنان: هي الشعر نفسه. الشعر ليس ترجمة لأيّ حقائق مفترضة. ويجوز أن تكون هناك حقائق بلا أيّ فائدة. وإذا حاول المرء مع الشعر بحثا وتفسيرا لكل شيء إذ ذاك سوف تتبدد الحقيقة. فالشعر كالموسيقى. الموسيقى لا يمكن ترجمتها في كلمات. كذلك الشعر فالشعر لا يترجم.

الجديد: الشعر يكتب بالكلمات. والكلمات لها دلالات تاريخية واجتماعية وإنسانية مختلفة. وهذه لا يستطيع الشاعر تجنبها، أو تجاهلها. كيف إذن تصير كلمات سابقة على الشاعر كلماته وحده؟

إيتيل عدنان: هنا المشكلة الجوهرية في الكتابة. فالشعر موجود بين الكلمات كأدوات استعمال للجميع، والكلمات كأدوات خاصة.

الجديد: أين تكمن، إذن، الحياة الخاصة للكلمات؟

إيتيل عدنان: الكلمات شيء مثل الأرض التي نمشي عليها حفاة. وقصائدنا هي آثار خطواتنا على تلك الأرض.

قوة الشعر

الجديد: هل الشعر قوة؟

إيتيل عدنان: نعم، قوة.

الجديد: كيف؟

إيتيل عدنان: في التاريخ، نعرف أن الشعر طالما أخاف السلطة منه. لذلك دأبت السلطة على محاولة شراء الشعراء. خطورة الشعر أنه يخرج من روح ويصل إلى روح. لذلك فإن السلطة الطاغية تخاف سلطة الشعر، لأنها غير مرئية. وكل ما هو غير مرئي يبعث على الخوف. الشعر له مفعول المنوم المغناطيسي، والسلطة خير من يدرك ذلك. هناك أناس يغيرهم الشعر دون أن ينتبهوا. إنه في ظني عمل مباشر. ترى رجلا جبارا يسمع الشعر فيذوب لشيء فيه ليس يدركه.

الجديد: هل إنه لو أدرك لكفّ عن أن يكون جبارا؟

إيتيل عدنان: ربما. ففي كل إنسان، مهما كان سيئا أو شريرا هناك نقطة بعيدة متوارية تمثل إنسانه البريء. إلى تلك النقطة في نفس الكائن يذهب الشعر، ويصل. وهناك يفكك ويهدم الجدران في الكائنات.

الجديد: لكن الشعر، كما يخيل إليّ أحيانا، يصدر من منطقة الخلل، من انكسار، أو من لحظة ضعف قوية. إذن كيف يقيض للشعر أن يكون قويا؟

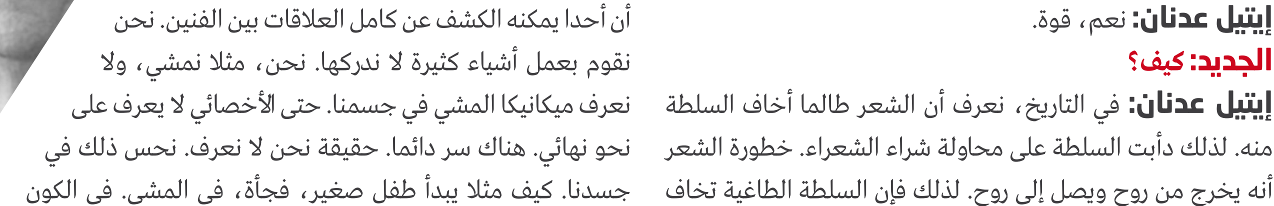
إيتيل عدنان: الشعر يملك قوة الحقيقة، وليس هناك شيء ثوري أكثر من الحقيقة. الحقيقة تخيف الناس. وحقيقة الضعف تخيف أكثر من أيّ حقيقة بشرية أخرى. لذلك فإن حقيقة الضعف بالغة القوة. الناس غالباً ما يخافون الوقوف أمام المرآة. وإذا تكلم امرؤ على ضعفه، فهو في اعتباري شخص أقوى من شخص آخر يستعرض قوّته، ويباهي بها، أو يدعيها. إنه شخص لديه قوة أن يرى الدنيا كما هي في جوهرها العميق. وفعل كهذا يحتاج إلى قوة عقلية وروحية كبيرة حتى يسمو في الضعف. أصعب شيء أن تسمّى الأشياء بأسمائها مهما كانت هذه الأشياء بسيطة أو عظيمة. الشعر يسمّي. الشعر يمنح الاسم.

الكلمات والألوان

الجديد: كشاعرة تكتب وتشكّل بالكلمات، وفنانة ترسم وتلوّن، أيهما الأكثر تمثيلا للروح الفني لديك والأكثر قربا من نفسك وأقدر على التعبير عن هذه النفس بالأقل من الحواجز، الشعر أم التشكيل؟

إيتيل عدنان: لا أعرف، حقيقة. أنا أكتب قبل أن أرسم. والكتابة والرسم بداهة إذ يصدران عن روح واحدة إنما يعبران بوسائل مختلفة عن هذه الروح. لا أعتقد أن أحدا يمكنه الكشف عن كامل العلاقات بين الفنين. نحن نقوم بعمل أشياء كثيرة لا ندركها. نحن، مثلا نمشي، ولا نعرف ميكانيكا المشي في جسمنا. حتى الأخصائي لا يعرف على نحو نهائي. هناك سر دائما. حقيقة نحن لا نعرف. نحس ذلك في جسدنا. كيف مثلا يبدأ طفل صغير، فجأة، في المشي. في الكون أسرار كثيرة، ونحن لا نعرف إلا القليل القليل من الحقائق.

> شعري لا يخرج من تاريخ الشعر، وإنما من خبرة الكائن الفطرية، ومن تفكره في الوجود



الجديد: هل يعني ذلك أن النقاد، مثلا هم مجرد قراء قد يصدرون أحيانا عن وهم أو قصور، وبالتالي ليس علينا أن نأخذ قراءاتهم على أنها صائبة باستمرار؟

إيتيل عدنان: تماماً. ولو نحن عدنا إلى الذات الفنية المنتجة لنوعين من الفن، فإن ما ينتج عنها شيء تصعب المفاضلة ما بينه. لأننا بصدد متع مختلفة. الكتابة مثلا صعبة للجسم، لأن الذي يكتب يجلس غالبا في وضعية قد لا تكون مريحة للجسم، بينما الفن التشكيلي كالرياضة، معه يدخل الجسم في عمله أكثر مما يدخل في الكتابة، وبالتالي تحقق الفنان في عمله يكون أكبر. ومن الطبيعي أن تكون العلاقات بين الكلمات والرسم متغيرة من فنان إلى آخر. مثلا بول كلي ودولاكروا كتبا، ولكن كتابتهما كانت إما عبارة عن يوميات، أو نظرات فلسفية. أيضا فإن فان غوغ في رسائله كان كاتبا عظيما ولم يبرع فقط في الفن، وعلى الرغم من أنه يتساوى مع كلي في قدرته الفنية وتأملاته الفلسفية، إلا أنه كان مختلفا عنه كثيرا في فنه، فقد سعى فان غوغ وراء حقيقة مزدوجة أن لا يرسم وكفى، وإنما أن يرسم ليكون نقيا وميتافيزيقيا في لوحته وكتابته سواء بسواء. بينما نجد أن بول كلي يصب مشاعره وتأملاته وأفكاره كلها في لوحته. إنه يفكر في الرسم، يستعمل الخطوط والألوان ككلمات توصل معنى فلسفيا، بخلاف فان غوغ الذي يرسم ليصبح أنقى.

الجديد: وماذا عنك بين الكلمات والألوان، أيّ فلسفة تناسبك لرسم العلاقة بينهما؟

إيتيل عدنان: في البداية لم يكن في وسعي التوصل إلى خلاصات فكرية بصدد ذلك، لكنني لاحظت لاحقا أن هناك وجهين يتبادلان الظهور في شخصيتي ويعبّران عن نفسيهما في كتابتي، الأول مأساوي، والثاني فلسفي. بينما يأخذني حب السعادة والرغبة في نيلها إلى الرسم. أنا أسعد عندما أرسم. الرسم هو الشيء الذي يسعدني.

الجديد: ألهذا السبب نحن لا نجد مثيلا لرسمك إلا لدى الأطفال؟

إيتيل عدنان: ربما، أعتقد ذلك. علما أن هذا يمكن أن يوهم بأن رسومي سهلة. بينما هي أقرب إلى الفطرة، والبساطة العميقة التي تصدر عن تمثل للطبيعة الأولى.











شعرية الانكسار

الجديد: ما رأيك بشعرية الانكسار حيث خصال الحزن تولّد التأمل والرومنطيقية في الكتابة؟

إيتيل عدنان: الانكسار موجود في كل كائن. ما من إنسان إلا وفيه شيء ما من الانكسار، ما من حيوان غير منكسر، ما من طبيعة غير منكسرة. حزن الأطفال فيه انكسار، أول فقد يقدم تجربة في الانكسار. أكثر من ذلك، هناك الموت، نحن في حياتنا نموت مرارا. وما من أحد يمكن أن ينأى بنفسه بعيدا عن الموت، وألمه. هكذا هي الحياة. ولربما يكون انكسارا كبيرا لسبب صغير. عندما يضيّع طفل كرةً تتولد في الطفل دواعي الانكسار.

الجديد: أظن أن ما من أشياء صغيرة في العالم. الأشياء الصغيرة هي أشياء كبيرة ما دام المكون الجوهري للجزء هو نفسه في الكل.

إيتيل عدنان: تماماً. عندي، مثلا، أن من يحب شخصا ولا يتمكن بدوره من نيل حبه يبلغ شيئا من الموت. في عالمنا العربي، مثلا، كل شيء يولّد الانكسار لأبنائه. كذلك ما من عالم في النهاية من دون انكسار، لأن القوة المسيطرة لا تؤمن بالحق الإنساني، ولا بحاجة الإنسان إلى العدالة والحرية. الانكسار إذن لا يصيب الشاعر المرهف وقصيدته فقط، وإنما يصيب البشر كلهم.

شيء آخر. القوة ليست هي المهمة. وإنما الشرف، مهما كان المرء فقيرا أو سجينا، إذا كانت حريته باقية في أعماقه فهو قوي. القوة هي الشريف والمشرّف في الإنسان. ومهما يفعله جلاد لسجين إذا بقي لدى هذا السجين ما لم يتمكن الجلاد من الوصول إليه في أعماقه، فإن القوة هي هذا الشيء الذي بقي هناك.

الجديد: هل هناك معنى تطلبينه من الشعر؟

إيتيل عدنان: لا، أبدا، إلا بمقدار ما هو معنى يعبر عن وحدة النفس وانسجامها وصفائها وصدقها. بعد ذلك في الشعر لكل طريقته ورؤيته.

الهوية واللغة

الجديد: أنت شاعرة سورية الأصل، وإنجازك الشعري بمجمله موضوع في اللغتين الإنكليزية والفرنسية. على صعيد الهوية أنت في الشعر كائن مهاجر من ذاته اللغوية الأولى إلى ذات أخرى. إلى أيّ مدى خرجت هذه اللغة (الأخرى) على يدك وفي شعرك من كونها (أخرى) ودخلت فيك لتصبح لغتك الفاعلة في الأعمق من نفسك. السؤال هنا حول إشكالية الهوية.

إيتيل عدنان: أنا فعلا أنظر إلى نفسي على أنني شاعرة عربية في اللغتين الإنكليزية والفرنسية، وهذه مشكلة أعيشها، وهي بلا حل. في طفولتي ذهبت إلى مدارس فرنسية في بيروت وكانت الراهبات اللبنانيات ضد اللغة العربية، ويرفضن تعليمها لنا. في البيت أمي يونانية وأبي كان مضطرا إلى استعمال اللغتين التركية والفرنسية في حديثه معها. هكذا لم أسعد بأن أتكلم العربية وأجيدها كتابة.

الجديد: ألم يحاول والدك تلقينك العربية أقله عن طريق المحادثة؟

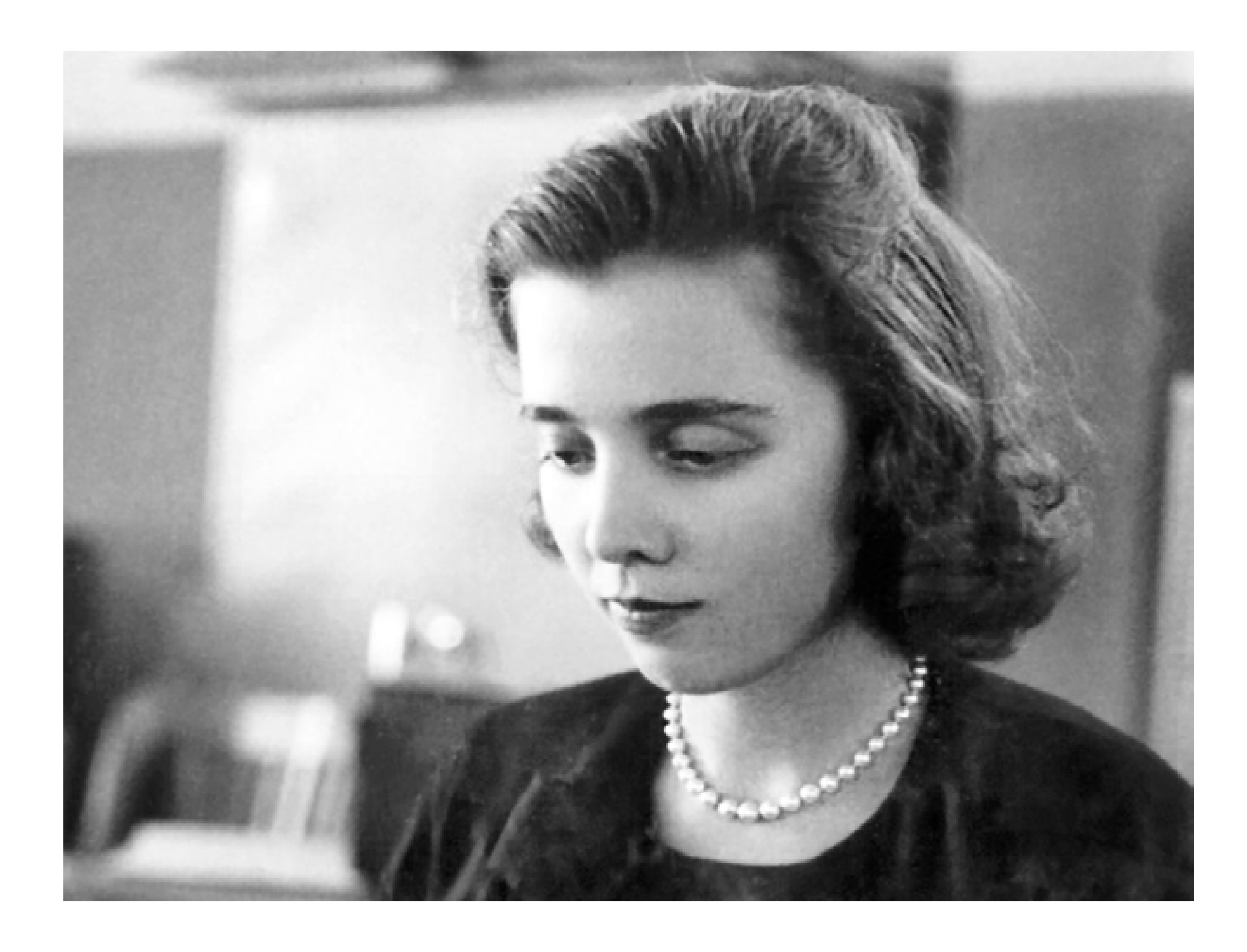
إيتيل عدنان: للأسف لا. لأن أبي كان ضابطا في الجيش العثماني وأمي أجادت التركية لكونها عاشت في إزمير، محادثاتهما كانت غالبا، وباستمرار بالتركية. أمي من جهتها كانت تخاطبني باليونانية. بعد ذلك، الجو في بيروت كان فرنسيا. العربية التي أتكلمها الآن تعلمتها من الشارع أولا، ومن ثم في بيت أهلي في الشام (تقصد دمشق). لاحقا كان شاقا عليّ أن لا أتمكن أبدا خلال إقامتي في أميركا أن أكتب إليهم بالعربية، وهم لا يجيدون لغات أخرى غير التركية والعربية، وتسبب ذلك في انقطاع صلتي بهم. أعتقد أن الإعراض عن تعليم العربية في بيروت، آنذاك، كان خطأ كبيرا بحق الناشئة. كان عليهم أن يعلّموا الأطفال العربية أولا ومن ثم يتركون لهم اختيار لغة أخرى.

الجديد: ما اسم عائلة والدك؟

إيتيل عدنان: قدري. ولكن في الشرق عادة التكني باسم الجد. اسم والدي كان آصاف، وجدّي كان اسمه عدنان. اغترابي في فرنسا أولا ومن ثم في أميركا بعد إقامتي في بيروت، وعملي كأستاذة في جامعة أميركية لأكثر من ثلاثين عاما، جعلني أركز بشكل نهائي على استيعاب اللغة الإنكليزية وإجادتها على نحو يمكنني من التعبير عن نفسي شعريا وأدبيا بمستوى يرضيني، لم يكن في وسعي تحقيقه بالعربية. والآن لا أظن أن لديّ مشكلة مع اللغة. إنما لديّ حزن كبير لكوني لا أجيد العربية التي أحبها وأقدرها كلغة هائلة.

على أنني في النهاية أعتقد أن الأصل هو ما تفضله أنت كشخص مفرد. في كل الحضارات هناك من كتب بلغات أخرى. في أيام الحضارة العربية العظيمة كان هناك من العرب من يكتب بالفارسية والتركية وحتى اليونانية، وهناك فرس وأتراك كتبوا بالعربية أو كتبوا باللغتين.







اللغة بالغة الأهمية بالنسبة إلى الهوية، لكن الأمانة في التعبير عن أعماق الكائن بواسطة أيّ لغة هي المدخل الحقيقي إلى الهوية.

الهوية ليست دائما شيئا أصليا مصدره الخارج، إنها ذلك الشيء العميق فينا بالمولد والاكتساب أيضا. هناك من هم مزدوجو الهوية. هذه بحد ذاتها هوية. الهوية ليست شيئا فرديا بالتأكيد. ولكن أنت إذا كان لديك أربعة أولاد فأنت تملك بالضرورة طاقة على منح كل منهم على اختلافه حبك.

ليس هناك حضارة عرقية صافية. الحضارة العربية عظمتها أنها قامت على مزيج من حضارات. وكل حضارة مهمة هي كذلك. عبر هذا المنظور أرى فكرة الهوية. نعم، الهوية يمكن أن تكتسب بالاختيار. ومفهوم الهوية يختلف من زمن إلى زمن، ومن حضارة إلى حضارة ومن شخص إلى شخص.

الجديد: وماذا عن اكتسابها بالقسر؟ الكولونيالية الأوروبية انتهكت شعوبا وثقافاتها وحاولت أن تقمع خياراتها الخاصة في لحظات مفصلية من تاريخ تطورها عن طريق إكسابها ثقافة أخرى ولغات أخرى؟

إيتيل عدنان: هذا صحيح، وأنا أرى أنه جريمة اغتصاب جماعية لوجود هذه الشعوب وثقافاتها وخياراتها في وجودها. لذلك قلت إنني أعاني من ازدواجية الانتماء.

حب الجَمال

الجديد: ما اسم أمك؟

إيتيل عدنان: روز ليليا لاكورتي.

الجديد: ماالأثر الذي تركته فيك هذه الأم؟

إيتيل عدنان: أمي لم تتعلم كفاية. توقفت عن الذهاب إلى المدرسة في سن الثانية عشرة. لكنها كانت نزّاعة إلى حب الجمال بهوس. في أوقات المطبخ كنت أراها وأسمعها وقد فرغت من تنظيف طنجرة الطبخ تقول: أصبحت تلمع كالقمر. كانت تحب الجمال في كل شيء، وتراه في كل شيء. منها تعلمت حب الجمال بدءا من الأشياء البسيطة والعادية. كانت سفرة طعامها ملونة دائما. مفرش المائدة كان مطرزا كغطاء السرير المطرز. كانت تنسج الستائر بالكوشيه وتسعد كثيرا بما تقوم به. لم تكن بورجوازية النزعة، لم أر امرأة مثلها مولعة بأشغال اليد. والدها كان نجارا.

أذكر أنها كانت تذهب إلى الخياطة، وتحب الفساتين الجميلة والبضاعة الحلوة في محلات المدينة، الحرير. رأيت أناسا في أميركا متعلمين كثيرا، وما كانوا يعرفون الفرق بين القطن والحرير، أمي كانت تعيش وتملك أن تعيش حياة الحواس، تلتذ بالفروق بين الأشياء، تلتذ بنظافة البيت، تفرح لأشياء صغيرة بسيطة.

أبي بدوره كان يحب السجاد، يتعامل معه كما نتعامل نحن اليوم مع اللوحات الفنية. أذكر أنه كان يذهب إلى سوق الحميدية في الشام ويزور بائع السجاد كما نذهب نحن في لندن أو سان فرانسيسكو إلى المتحف لتأمل اللوحات. كانت غايته جمالية بحتة. وكما نعتقد نحن أن تيرنر فنان كبير، كان بدوره يعتقد أن السجاد شيء كبير فنيا. العرب، للأسف، أضاعوا شخصيتهم، لم يعد في وسعهم تلمس الميزات الفنية الهائلة الكامنة في موروثهم المستمر الحي. وما دمنا نتكلم على السجاد، يخيل إليّ أن البعض منهم يظن أن السجاد غير مهم لمجرد أنه يمشي عليه. يريدون أن يقلدوا الغرب في كل شيء. الغريب أن الغربي يحترم شغل اليد ويقف مشدوها أمام السجاد كلوحات مذهلة. آباؤنا كانوا ينزعون أحذيتهم ليمشوا على السجاد. أناس العالم العربي اليوم كما اكتشفت، مرارا، لا يحترمون إلا المال.

فخّ اللغة

الجديد: من موقعك الثقافي بين أكثر من لغة كيف ترين الشعرية العربية بين الشعريات الأخرى؟

إيتيل عدنان: أحب الجيل الجديد من الشعراء. جيل مطالع الثمانينات، قرأت لكثيرين وأعتقد أن شعرهم أكثر عصرية وحداثة وجدة وشجاعة من شعر السابقين عليهم. المهم في هذا الشعر هو اختلاف الحساسية. هناك شيء يرجف فيه كما الشجر في الهواء. هناك بحث حقيقي عن الجديد. إنهم لا ينصتون إلى الماضي، إلى المعطى الثقيل القائم وإنما هم ينصتون إلى أنفسهم. لديهم إيقاعات جديدة تماما على الشعر، أعتقد أنها المصدر الثري لهذا الرجف الذي تكلمت عنه. الشعراء الجدد لا يتكلمون عن اللغة، وعبر اللغة كتاريخ موضوع، ولكنهم يستندون إلى تجاربهم الشخصية. لأن الشاعر إذا أعطى ثقته الكاملة إلى اللغة، هناك خوف عليه من أن يكتب بأوتوماتيكية، خصوصا أن اللغة العربية جميلة إلى درجة تمكّن من استخدامها بسلاسة آسرة، وجمال اللغة بهذا المعنى فخ للشاعر. أدونيس يتكلم عن جمال اللغة. وهو مثال في هذا السياق. لكن هذا فخ. لأنك تقول أيّ شيء فيبدو جميلا. على الشاعر أن يخاف من جمال اللغة. أشبّه جمال اللغة بسكة حديد تحمل عربة مندفعة. هذا شيء مخيف. الجميل المعاكس أن أكثر الشعراء الجدد لا يقعون في هذا الفخ. إنهم يبدأون من نفوسهم الجديدة وإلى نفوسهم الجديدة ينتهون.

> **خطورة الشعر أنه يخرج من روح ويصل إلى روح. لذلك فإن السلطة الطاغية تخاف سلطة الشعر، لأنها غير مرئية**

أجرى الحوار في لندن: نوري الجرّاح



لعبة المخيلة ولهب الحقيقة

عن جيل الـ"PUBG" الذي يصنعُ العراق الجديد

محمد كريم

تحقيق

من الذي قلب المعادلة في الشارع العراقي في 25 أكتوبر 2019؟ هل هي مؤامرة من اللوبي الإسرائيلي الأميركي كما يصرّح سياسيّو العراق في مؤتمراتهم الصحفية أو كما يصرّح محللون ورجال دين ونوّاب تستضيفهم فضائيات عراقية أو عربية؟ هل هي عودة لمدّ بعثي كما يزعم من يدير ميليشيات الدم والاختطاف في العراق؟ هل هي صحوة متأخرة كما يصرّح أي عراقي كان يهين العراقيين كل يوم على صفحته الخاصة من بروكسيل أو السويد أو لندن أو برلين أو أمستردام؟ هل هي ثورة ضد الفساد كما يدّعي من يريد ركوبها مصرّحاً من قناة الحرة الأميركية أو اتحاد الأدباء العراقي أو منصّة إصلاح في البرلمان العراقي أو اتحاد الشبيبة الشيوعي؟ الكل يروّج لما سبق ويصرّ على حصر ما يحصل في هكذا خطوط حسب توجّهات المصلحة الشخصية والغريزة المذهبية التي باتتْ تنهش العراقيين كالسرطان.

ما يحدث فعلا غريب ولماذا في هذا الوقت تحديداً؟ ما يحدث باختصار كان وراءه جيل كامل. جيل ارتبط بلعبة إلكترونية تُدعى "PUBG"، فمن هو هذا الجيل؟ وماذا لديه؟ وكيف ظهر؟ إنه حراك افتراضي كبير ثار ليصبحَ حراكا كبيراً على الواقع.

ما بين سنتي 2017 . 2018 انطلقت لعبة "PUBG" على مواقع التواصل الاجتماعي وباتت ممارسة اللعبة بالموبايلات أمراً متاحاً بعدما كانت مقتصرة على الحاسوب وأجهزة الألعاب الإلكترونية من إكس بوكس وبلي ستيشن ليزداد مدمنوها لا سيّما في أوساط جيل 2000-2006 في العراق.

. 2019 جهات دينية تقوم بالتحريض على حظر اللعبة ووصل الأمر بالبعض إلى تحريمها وكتل سياسية في البرلمان العراقي تصعّد لمنعها، ليتم حظرها في العراق ويمارسها اللاعبون عبر برامج وتطبيقات تقوم بفتح اللعبة. وتذهب جهود المؤسسة الدينية والسياسية أدراج الرياح.

. 1 أكتوبر 2019 حراك جماهيري يكتسح بغداد وغالب المحافظات الشيعية.

قبل الحراك يجب الوقوف على التراكمات التي أنضجتْ هذا الحراك المختلف عن بقية التظاهرات التي شهدها العراق منذ الـ2003:

. منذ تسنّم سياسيي الشيعة للسلطة والعراق يواجه نفس الأمراض. أمراض صُنعتْ في العراق فقط (فساد يستشري في كافة مؤسسات الدولة، اقتصاد مشلول يعتمد على النفط فقط بعد تعطيل تام ومقصود لقطاعات الصناعة والزراعة والسياحة لإخراج الجارة إيران من حصارها بعد أن أصبح العراق سوقاً رائجا لكل ما تصدّره إيران إليه، نظام صحّي فاشل، نظام تعليمي فاشل، مؤسسة عسكرية فاشلة مبنية على المحسوبية والرشوة والطائفية والفساد، قمع للحريّات، تصعيد طائفي، خطوط حمراء أفرزتها الميليشيات تظهر مجدداً كدكتاتور جديد) مع ملاحظة أنّ سياسيي السنة يخدمون ناسهم ومناطقهم رغم فسادهم على النقيض من سياسيي الشيعة الذين يملؤون كروشهم وكروش أسيادهم في إيران.

. هذا الوضع المزري أدّى لتظاهرات بفترات متفاوتة (2011، 2013 ولاية المالكي، 2015، 2016، 2018 ولاية العبادي). ولكنها كانت تطالب بإصلاحات بسيطة تمثل أبسط حقوق المواطنة من تعيينات إلى ماء وكهرباء انتهتْ بالتسويف والمماطلة بعدما تم بيعها بقياداتها الدينية والثقافية واليسارية.

. اغتيالات سافرة ومُمنهجة للموديلز (تاره فارس، كرار نوشي...) والكتّاب والناشطين





المدنيين (كامل شياع، علاء مشذوب (بـ13 رصاصة اخترقت جسده)، سعاد العلي، وسام العزاوي..) وخبيرات مراكز التجميل (رشا الحسن، رفيف الياسري) لتنهي الحكومة الموضوع بتصريحات حول جهات مسلحة مجهولة وتُغلق القضية وتُسجّل ضد مجهول. ضد خط أحمر لا يمكن لأيّ جهة في الدولة محاسبته.

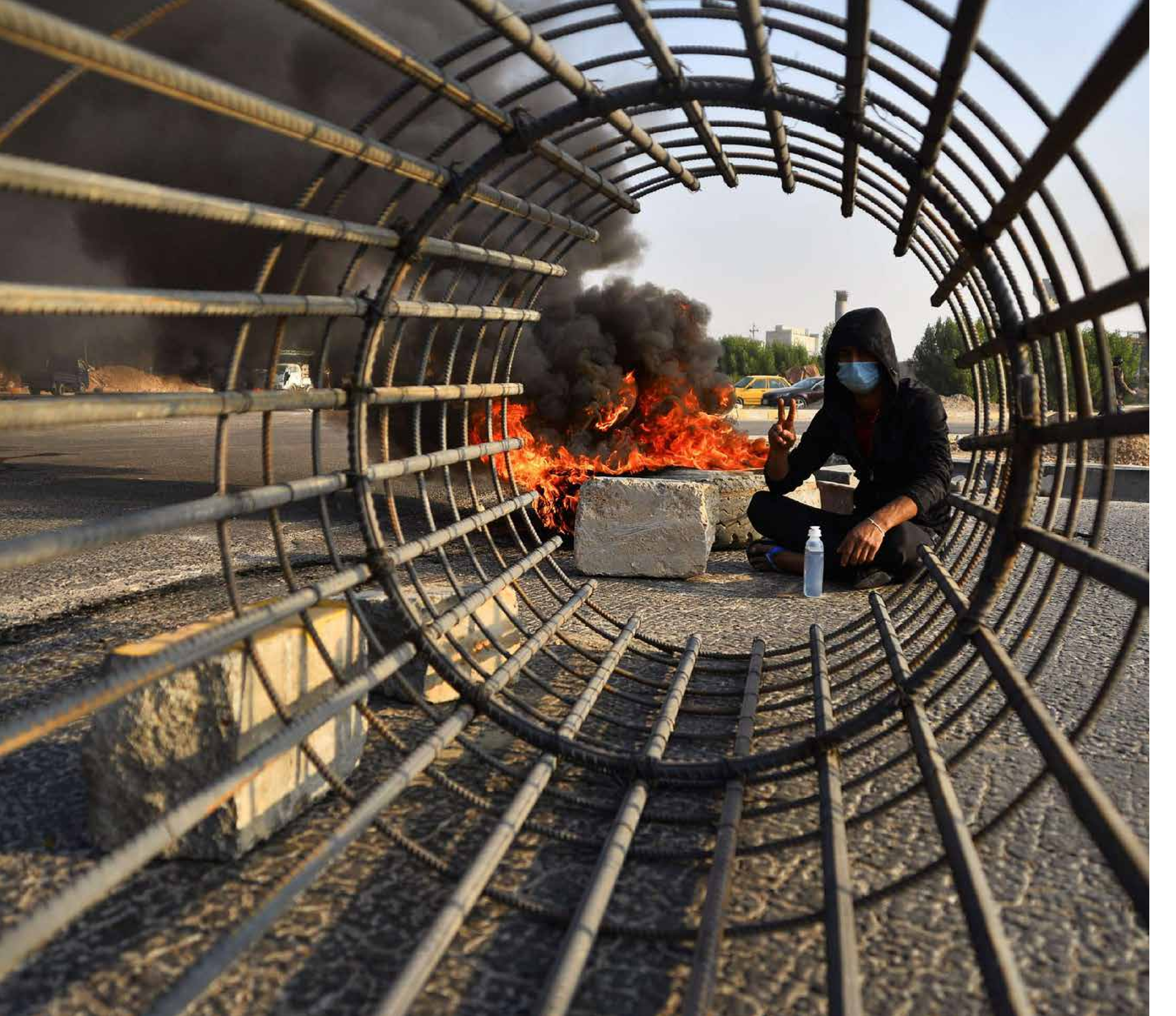
. قبل حراك أكتوبر كان هناك حطب لهذا الحراك تمثل باعتصام الجيولوجيين (خريجو علوم الجيولوجي) طلباً بالتعيين. كذلك اعتصام شريحة الدراسات العليا (من يحمل شهادة ماجستير ودكتوراه) من كافة المحافظات في بغداد والذين جُوبهوا بسيارات الماء الساخن وفُضّ اعتصامهم بطريقة تعسفية واضحة، ليكلل كل هذا بالفتيل الذي أشعل الحراك والذي تمثل بنقل الفريق الركن عبدالوهاب الساعدي من إمرة جهاز مكافحة الإرهاب إلى إمرة الدفاع ولا يُخفى ما للساعدي من دور قيادي وميداني في عمليات تحرير الموصل وبالتالي له حضوره الطاغي في الشارع العراقي؛ لينطلق الحراك في 1 اكتوبر 2019 بجيل جديد لا يعرف الخوف. جيل عنيد ولا يملك شيئا يخسره. طبعا جابهت السلطة الحراك بأسلوب جديد لم تستخدمه من قبل تمثل بالقنّاص الذي بدأ بحصد المحتجّين وأعضاء القوات الأمنية، لتدخل القضية مماطلات جديدة وتسويفات معتادة في لجانٍ تحقيقية تقرّها الحكومة، ثم تقرّ لجان أخرى لمراقبة عمل هذه اللجان، وتقرّ لجان أخرى لمراقبة عمل هذه اللجان الأخرى وهكذا تبقى أصابع الاتهام ضد مجهول.

زيارة الأربعين / استئناف الحراك

في كل عام يدخل العراق جمع هائل من الزائرين للسير مشيا على الأقدام في المسيرة المليونية لزيارة الإمام الحسين وأخيه الإمام العباس في كربلاء. غالبية من يدخل العراق في هذه الزيارة هم من الشيعة وعلى التسلسل (إيران، البحرين، باكستان...).



ابن ثنوه
الله أكبر
هكذا نسائنا



وأكثرهم من شيعة إيران. الذي تغيّر هذا العام هو الرفض الذي ترجمه الحراك ضد إيران بالذات لا سيّما بعد تصريحات إيرانية بانتهاك سيادة العراق بدخول عناصر عسكرية إيرانية بحجة حماية الزائرين الإيرانيين. ليدخل العراقيون بالكامل والكربلائيون بالذات في استفزاز وتوتر كبيرين مع الإيرانيين تحديدا تمثل في كل مفاصل الزيارة من البصرة حتى كربلاء.

ملحوظة مهمة: الاستئناف كان بقرار ورغبة المنتفضين كونهم يعرفون مدى عهر السلطة التي بإمكانها أن تفعل أي شيء وتتهمهم به. كذلك كان القرار احتراما لقدسية هذه المسيرة لدى طائفة الشيعة في الشعب العراقي.

نعود للعبة "PUBG":

تعريف:

(اتركني في جزيرة وأعطني سلاحاً وقل لي إن حياتك تعتمد على موت الآخرين وانظر ماذا سأفعل؟!) الكلمة لكاتب الفيلم الياباني "BATTIL RUYALE". ليستوحي المصّور والجرافيك ومصمّم الألعاب الإيرلندي بريندان غرين فكرة اللعبة من الفيلم. قصّة الفيلم تتمحور حول طلاب في المرحلة الثانوية أجبروا على القتال لحد الموت من قبل الحكومة اليابانية والذي أثار جدلا كبيرا وتم حظره في بلدان عدّة. ليقرّر بريندان أن يعدّل الفكرة ويضيف 100 لاعب من مختلف أنحاء العالم ينزلون بمظلات في جزيرة بحثا عن الأسلحة للقتال تجنباً لقتل أنفسهم من خلال توجههم إلى المنطقة الآمنة وهي داخل الدائرة التي تصغر مع مرور الزمن لإجبار اللاعبين على الاحتكاك مع بعضهم البعض والفوز مع نجاة آخر لاعب من المائة. أصدرت اللعبة في 23 مارس 2017 على الحاسوب كنسخة مبكّرة ومن ثم أصدرت بشكل كامل في نفس العام وفي العام 2018 على جهاز الأكس بوكس والبلي ستيشن ثم الموبايل. وتعتبر بوبجي أكثر الألعاب مبيعا. وقد حققت أرباحا مهولة.

ملاحظة: يفضّل العراقيون اللعب بنمط





التيمات أي الفرق وقد تكون أربع، أو اثنتين. وفي قانون اللعبة يكون الفريق الناجي الأخير هو الفائز.

ولا بدّ من الاشارة إلى إن "PUBG" اختصار لجملة (PlayerUnknown's Battleground) وتعني (ساحات معارك اللاعبين المجهولين).

خصائص مهمة لهذا الجيل:

1- أغلبيتهم بحكم إدمانهم اللعبة والتواصل الاجتماعي والسينما أصبحوا كائنات ليلية أي أنهم ينامون نهاراً وينشطون ليلا.

2- جماعية اللعبة وكروبات التواصل الاجتماعي خلقتْ لنا جيلا يؤمن بالمشاركة واستماع الآخر أياً كان. جيل يؤمن بالجماعية في التغيير.

3- التواصل الدائم من خلال الفيسبوك والوات ساب والتلي كرام والإنستغرام وإدمان اليوتيوب والسينما أعطى منظومة معرفية شاملة طغتْ على المنظومة الأصولية الأخلاقية واستبدلتها بمنظومة مدنية تميل للتحرّر وتؤمن بالإنسان قبل كلّ شيء.

4- الخصائص السابقة نفسها أنتجتْ لنا جيلا بلا خط أحمر. جيل يخترق جميع التابوات (سياسة، دين، جنس....) ويفعل ما يريده ولو كلّفه ذلك حياته.

5- نفس المنظومة التواصلية خلقتْ جيلاً أنيقاً يُفصلُ ويُطردُ كلّ يوم من المدرسة ويُهان بسبب تسريحة شعره أو ملابسه؛ ليأخذَ "سيلفي" خارج المدرسة وينشره في بوست على حسابه الشخصي "مطرود.... ولكنّي سعيد" مع ابتسامة توحي بالحياة والحرية.

6- تسريحات الشَعْر المغايرة والأحذية غريبة الأشكال التي يرتدونها بلا جوارب والبناطيل والتنورات والقمصان الضيقة وصارخة الألوان ولفّات الشال الحديثة. أدّتْ إلى ضغط المنظومة الاجتماعية بالكامل على هذا الجيل:

أ-المنظومة الأسرية. ب-المنظومة التربوية. ج-المنظومة الدينية

باعتبارهم غير ملتزمين أخلاقياً ولا يراعون العادات والتقاليد والقوانين وقد تذهب المنظومة الدينية بعيداً وتعبّر عنهم كمُخنّثين وأيضا شاذين وانحلاليين أو كفّار. هذا الضغط بدوره ولّد الكثير من ردّات الفعل، فمثلا في بداية اجتياح تنظيم داعش للعراق برعاية حكومية لهذا الاحتلال وبعد إعلان فتوى المرجعية الدينية للجهاد الكفائي كان هناك من مات على الساتر في الموصل والرمادي وتكريت وجرف الصخر ومصفى بيجي وهو لم يكمل الخامسة أو السادسة أو الثامنة عشرة من عمره. لا لأجل المرجع الذي قد لا يؤمن به أصلا ولا لأجل المُرتّب البائس ولا لأجل الناس ولا حتى الوطن بل مجرّد أن يثبت لأبيه أو مدرّسه أو رجل الدين أو مؤذن الجامع القريب من بيته أنه أشجع منهم جميعاً.

7- نفسه هذا الضغط مضافاً إليه الضياع التام في عراق بلا أُفق بلا الخدمات، بلا مستقبل، وبلا حرّيات؛ ولّد حالات انتحار بدأتْ بالظهور على البث المباشر من على جسر أو درّاجة ناريّة أو غرفة مغلقة، أو أي موضع آخر؛ شاب مراهق يظهر بكامل أناقتِهِ في فيديو طالبا ممن يعرفه أن يسامحه، وينهي حياته قبل أول تعليق على الفيديو.

8- الجيل بحكم اللعبة أصبح يقاتل معه العراقي ضد غير العراقي في الكثير من الأحيان وبالتالي أصبح المذهب والدين عراقيا. هذا ما بدا واضحاً في علاقاتهم الاجتماعية الكثيرة وعندما تسأله كيف تعرّف بابن الرمادي أو ابن الناصرية أو ابن دهوك أو الكوت أو ابن ديالى سيجيبك ببساطة أنه تعرّف عليهم بال"PUBG". الفرحة لم تكن تُطاق عند اللقاء بين هؤلاء الصغار الكبار هل تعلمون أين كان اللقاء؟ لنشاهد منشور أحدهم:

قام (.......) بتحديث صورته الشخصية:

الخط الدفاعي الأول # الأحرار

الصورة يجمعنا العَلَم أنا وعمر من (أبو غريب).

واضح أن الانتماء المذهبي عملوا له "إبلوك" بلغتهم التواصلية. هل وعينا أين تكمن خطورة هذا الجيل؟ هنا تكمن خطورته على الفاسدين والقتلة. خطورته وقوّته في قتل الطائفية المقيتة اللعبة التي اشترك في خلقها الدين والسياسة وأنتجت حمّامات الدم العراقي وحيتان الفساد.

والآن إلى محاولة قراءة للحراكين (الافتراضي والواقعي):

في البداية كان حراكا جماهيريا لا يمكن أن نطلق عليه ثورة؛ وليس انقلابا فالانقلاب يتضمن معسكرين فيهما شيء من التكافؤ يتمثل بالتسليح حتى وإن كان متفاوتاً بين الطرفين. ولا تظاهرات، لأن بلدان العالم الثالث لا تشهد تظاهرات. التظاهرات تشهدها بلدان متقدّمة تمتلك شعوبا حيّة واعية وتحكمها نخب واعية تمتلك مهنية وأخلاقية في التعامل معها وفق الضوابط والقوانين والحقوق وتنهي الموضوع بالخضوع للجمهور دون أن يسقط قتلى من الطرفين. لا من الجمهور ولا من القوات الأمنية. السؤال المهم هو كيف يواجه المتظاهر العراقي القناص؟ بمَ يواجه عبوات مُسيل الدموع؟ بم يواجه الرصاص الحي؟ بم يواجه الأحكام التعسّفية والاعتقالات وكواليس التعذيب؟ هل يكتفي بالوقوف وحمل العلم العراقي ولافتة توضّح مطلبه وهو يموت ويُبادُ تحت رحمة الله والمؤسسة الدينية والأمم المتحدة ومنظمات حقوق الانسان والقوى العظمى؟ الشارع والواقع في العراق تحديداً يقولان شيئا آخر عن مفهوم التظاهر. ما يحصل هو احتجاج ضخم يطرحه حراك كبير تحوّل لانتفاضة عراقية لن تهدأ حتى اقتلاعهم جميعاً.

الحراك الافتراضي

. قلنا إن اللعبة قتالية وجماعية فهي تُلعب بتيمات وهذا ما يجعل المقاتلين ينتبهون بعضهم ويحمون بعضهم ويوجهون بعضهم ويسعف أحدهم الآخر لأن موت أحدهم سيضعف الفريق.

. اللاعبون من كافة الجنسيات لكن أقوى اللاعبين هم العراقيون والسعوديون وفي الطائرة قبل النزول للخارطة تجري حوارات وانفعالات بينهم تصل لدرجة الشتائم الداعرة ثم التحدّي للنزول في حاويات.

. بإمكان النازل للحاويات أن يجد الكثير من الأسلحة والمعدات:

AUUM 24: قنّاص قوي، Car K 98: قنّاص قوي أيضاً، BKC: سلاح أميركي مشهور، M416: قناص بمنظار ثابت ورمي سريع أي بإمكان المقاتل أن يمارس قتلا جماعيا من خلاله، المقلاة، المسدس، السهم، الدخانية، والكثير من المعدات والمستلزمات والإسعافات الأولية.

. شعار اللعبة يتمثل بزي الطالب بقميص أبيض وبنطال وخوذة ومسدس وسلاح قناص يحمله على ظهره. كذلك هناك زي يناسب الخارطة للتمويه مثلا الأخضر الحشيشي في الغابات والصحراوي في الصحراء وهكذا.

. عند اشتداد القتال هناك ما يسمّى بال"روم" حيث يكوّن الفريق الواحد غرفة من تجمّعهم حول بعضهم لحماية بعضهم البعض، فنقصان العدد أو الإصابات تقلل فرص البقاء على قيد الحياة لذلك يحاول الجميع حماية الجميع ويحاول الجميع إسعاف المصاب بأسرع وقت.

ملاحظة: مدة الكيم غالبا (30 دقيقة). وهم يلعبونها بإدمان قاتل؛ لأن الفوز ليس سهلا أبداً وبالتالي التنافس والحماس كبيران. وقد تحصل انفعالات لدى اللاعبين جرّاء الاندماج في اللعبة تترجم بالصراخ بينهم أو حتى كسر الموبايل.

الحراك على الواقع

(العراكَيين وينكم...مشتاكَين) هذا ما غرّد به الكثير من السعوديين على تويتر منذ بداية 25 أكتوبر، حيث قلّ نشاط العراقيين الافتراضي في ال"PUBG" والسبب بسيط وواضح أنهم بدؤوا يمارسون حراكهم في ساحة التحرير. وكما يلي:

. قتالية اللعبة أفرزتْ حراكاً عنيداً من الصعب جداً إخماده دون تحقيق المطالب التي يريدها؛ فمن يتظاهر لا يتظاهر وفق قوانين التظاهرات ومعطيات الحراك المدني بل يلعب وبالتالي سيلعب لآخر رمق، لآخر ثانية في الكيم، لآخر قطرة دم.

. بما أن اللاعب في البوبجي يموت أكثر من مرة دائما ويعاود اللعب هذا جعلهم يتعاملون مع الموت بسطحية كبيرة باعتباره شيئا عاديا جداً جداً. وهذا ما يمنحهم سعادة ضخمة عندما يكونون على تماس مع الخطر والموت.

. الجماعية قدّمت شيئاً مهمّا جدا لا يحصل في أيّ تظاهرات ألا وهو الانسيابية الواضحة في توزيع الأدوار؛ فهناك من يرابط على ساتر الجسر، وهناك من يأتي بالدعم اللوجستي من طعام وشراب وملابس وهناك من يجمع التبرّعات من مكان آخر، وهناك من تسعف الجرحى، وهناك من يقوم بنقل الجرحى للمفارز الطبية أو المستشفيات، وهناك من تغسل ملابس المتظاهرين، وهناك من يقومون بمكافحة الدخانيات (الكولجية).

ومن الواضح أن جو اللعبة الاختلاطي طغى في الحراك لدرجة أنه لم تُسجل حالات تحرّش عكس ما حصل في حراكات أخرى في المنطقة. كما أعطت هذه الجماعية أسلوبا مختلفا في القيادة قضى على القيادة الهرمية ونموذج القائد الواحد والتي كثيرا ما كانت تنهار بسرعة عند أيّ تواطؤ من قبل هذا القائد. لنصل إلى نموذج قيادي آخر يعتمد على الخط المستقيم في المواجهة. فالكل في الأمام والكل على تماس مع الموت وبالتالي الاندفاع نحو الموت بثقة وجنون لا الهروب والخيانات والخوف كما يحصل في النموذج الهرمي.

. السؤال المهم أين هي إيران في اللعبة؟ إيران تشحن العراقيين في الواقع باستفزاز كامل كل يوم في التلفاز في تصريحات ولقاءات السياسيين وفي المناسبات الدينية وفي خطبة الجمعة وحتى في علامات السير في الطرقات (فيلق بدر يودّعكم، تيار الحكمة يرحب بكم.........) يجيب اللاعبون على نفس السؤال ويترجمونه في الساحة بشعار "إيران بره بره /بغداد تبقى حره" لقد استبدلوا عدوّهم في اللعبة المتمثل بالسعودية إلى إيران في الواقع؛ كون من يحكم العراق هم عملاء إيران أكثر ممّا هم عملاء السعودية أو أميركا. في اللعبة يتفوق السعوديون بالنت القوي جدا والموبايلات الحديثة رغم ذلك يفوز العراقيون في الغالب؛ لأن اللاعب العراقي ينزل حاويات ويستقتل أكثر برفقة فريقه وبالتالي يفوز. وهذا التفوق اتضح بالواقع لإيران بشكل دقيق. لديهم قناصون وقنابل صوتية وعبوات مسيل للدموع منتهية الصلاحية وغير منتهية الصلاحية وعبوات غاز سام وفلفل حار ورصاص مطاطي ورصاص حي وشاحنات ماء ساخن وتحكّم بالإنترنت والكثير من الذيول -أي التابعين- في الفضائيات والسوشل ميديا والجوامع واتحاد الأدباء والعشائر. رغم كل هذا ينزل اللاعبون/المتظاهرون حاويات.

النزول للحاويات

تعريف: في اللعبة النزول للحاويات يكون تحدّيا كبيرا إن اختاره اللاعب حيث يكون الأفراد مجرّدين من الأسلحة وينزلون للحاويات المتوفرة فيها الكثير من الأسلحة والمعدّات في أماكن معينة يعرفها البعض ولا يعرفها البعض نتيجة الخبرة في اللعب وبالتالي من يحصل على السلاح قبل الآخر سيعيش بينما يموت الآخر لأنه سيقتله.

الأسلحة الدفاعيّة

1- التاير: أول إطار أحرق في احتجاجات البصرة 2018 حيث تمّ حرق بنايات الأحزاب الفاسدة وصور رموز الفساد وسد الطرق للضغط على الحكومة المحلية للاستجابة للمطالب. أخذ التاير استعمالا آخر في هذا الحراك وأضيف إليه المولوتوف لحرق بنايات الأحزاب الفاسدة وسد الطرق لأجل



العصيان المدني التام. هناك وعي واضح في الحرق، أي الحرق موجّه لكل ما يتعلق بالأحزاب فقط ثم استخدمت الحكومة أجنداتها لاتهام المتظاهرين بالتخريب بل قتلت هذه الأجندات أفراداً من القوات الأمنية محاولة بائسة أخرى لزرع الفتنة كما أحرقت المؤسسات الحكومية تبريراً منها لإبادة المتظاهرين بعد اتهامهم كمخرّبين.

-2 القفازات المضادة للحرارة والبطانيات: وهذه من اختصاص قوّات مكافحة المسيل والذين يُعرفون بـ"كولجية العراق"، مراهقون صغار تراهم في التحرير والخلاني وقرب جسر الشهداء والسنك يتراكضون حول الدخانيات التي يرميها عليهم عناصر الشغب حيث يمسكون بالدخانية ويقذفونها لمكان معين لتتم معالجتها بالبطانيات المبللة بالماء والخميرة والببسي.

-3 الكمّامات والأقنعة: وسيلة دفاعية أخرى لأيّ محتج لتقليل أثر قنابل المسيل للدموع والفلفل الحار وغاز الأعصاب. حيث حالات الاختناق التي لا تُعد ولا تُحصى. كذلك أقنعة أخرى أعني أقنعة المهرّجين والهكر ولا يُخفى ما لفيلم الجوكر بنسخته الحديثة الأخير من تأثير طاغ على الشارع حتى قام البعض بعمل فوتوشوب لرقصته الشهيرة وهو يتجوّل في ساحات الاحتجاج. كما تم استخدام المغذي "الماء المتعادل"لتنظيف العيون أثناء التعرض للدخانيات والمسيل.

-4 الخوذ والسلاسل والهراوات: القنابل التي تُقذف على رؤوسهم كانت تنهي حياة الكثيرين ومن هنا كانت الخوذة كخيار جيد للحماية قد يشترونها أو تأتيهم من تبرّعات أو يستحوذون عليها كغنائم من عناصر الشغب في الاحتدامات القويّة. وفي اللعبة بإمكانك أن تحصل على الأسلحة والملابس والمعدات من خصمك بعد أن تنتصر عليه. كذلك استخدموا السلاسل الحديدية الضخمة لإسقاط الحواجز الكونكريتية. أما الهراوات التي حصلوا عليها كغنائم كذلك فكانوا يستعملوها في تنظيم سير في الشارع.

-5 حاويات الأزبال والبراميل الحديد: أهم



نقطة في التحرّك وعبور الجسور هو استعمال هذه الحاويات الحديدية وأنصاف البراميل كدروع عند محاولة التقدّم للأمام وعند إنقاذ أحدهم عندما يصبح عالقاً في موضع معين والرمي مستمر عليهم من قوات الشغب أو الميليشيات غالباً. الرصاص الحي مستمر وأبطال يتقدّمون بهذه الدروع وأبطال آخرون يحاولون المساندة بالصراخ والتشجيع برمي الحجار على من يرميهم بالرصاص وهناك من يوثّق كل ما يحصل فلا نستمع سوى "الرصاص الحي والصراخ بطل.. أبطال..اتقدموا الأبطال...ديضربوهم رصاص حي شوفوا هذا رصاص حي....؟!!".

-6 الفن والرياضة والجمال والإكسسوار كإحتجاج صريح: بوعي كبير يظهر فن الكرافيك في رسالة صريحة للسلطة والعالم أنهم بإمكانهم التغيير وبناء الوطن بشكل يضاهي هذه الطغمة الفاسدة التي لم تبن طيلة هذه الـ16 عاما بل اكتفت بالفساد والإهمال فقط من يدخل التحرير والمطعم التركي يجد خلايا جماعية من فنانين وفنانات فطريين وبسطاء جدا يخلقون الجمال في كل شيء. كذلك كان للكاريكاتير حضور مهم أبرزه الفنان العراقي أحمد فلاح، كذلك لوحة الفنان باسم الشاكر التي كانت بعنوانها المستفز "حلال". وتمثلت الرياضة بممارسة كرة القدم وكرة الطائرة والتزلّج وأيضاً نشاهد هناك من تقوم بتلوين أظافرها أو وضع أحمر شفاهها مستعينة بمرآة بزجاج التك تك كمرآة. أما عبوات المسيل وبوشات الرصاص فقد أصبحت قلائد يرتديها مراهقون وقد كتبوا لافتات على صدورهم "مسيل الدموع عطر الأبطال".

-7 البالونات البيضاء: أسلوب ذكي جدا وواع عبّروا به عن سلميتهم تجاه الاتهامات الباطلة لهم من قبل السلطة الفاسدة حيث موجات من البالونات البيضاء تخترق سماء بغداد ليلا في جو ساحر لم يحصل مسبقا أبدا. وفي كربلاء كانت البالونات سوداء تأبينا للشهداء ورسالة مهمة توثق ما يحصل من مجازر بالرصاص الحي.

-8 الهاشتاغ: أقوى أسلحتهم هو "الهاشتاغ" يستخدمونه للتحريض وللمطالبات بإطلاق سراح المعتقلين والإعلام. وأهم نقطة التسقيط الساخر واللاذع للمسؤولين كما حدث في الحملة التي أطلقوها على الناطق الرسمي باسم رئيس الوزراء عبدالكريم خلف والذي أهانوه في هاشتاغ شهير "غرّد مثل خلف".

نازل آخذ حقي: هذا الهاشتاغ رقم واحد والذي بدأ يغزو صفحات التواصل الاجتماعي بعد استئناف الانتفاضة. ليس حداداً على قتلى 1 أكتوبر بل ثأراً لدمائهم وإعلانا للحراك. حيث بدأ الجميع ينزّل البوست المميز عن اسمه وعمله ثم يختم بالهاشتاغ "نازل آخذ حقي". طبعا هناك من كان مستقراً خارج العراق وجاء ليأخذ حقه وحق إخوانه العراقيين. هذه الجماعية وهذا الهيجان لم يحصل في أيّ تظاهرات سابقة.

ولد ثنوه: كي نعرف من هي "ثنوه" يجب أن نعرف صفاء السراي ابنها يتيم الأب، الشاب العصامي الذي لم يتعصب لشيء مثل تعصبّه للعراق. "ماكو أحد إيحب العراق ابكدّي" بهذه الثقة الحارة يصرخ صفاء في بوست له على صفحته. عندما استشهد صفاء نتيجة قنبلة أصابته على جسر الجمهورية ظهرتْ قيمته. ظهر فراغه الواسع. انفجر حبّه لوطنهِ بأصدقائهِ المقربين وكل من يعرفه ومن لا يعرفه. صفاء صار رمزا للعراق. وصار كل العراقيين أولاداً لـ"ثنوه". ثنوه العظيمة التي ماتت بالسرطان.

منموت: هذا الهاشتاغ ردّده الكثيرون عندما يكتبون يومياتهم وهم يواصلون حراكهم تحت قنابل المسيل للدموع والغاز السام والرصاص الحي والمطاطي على جسر الجمهورية أو السنك أو الأحرار. كذلك في المواقف الإنسانية النبيلة التي تدعو للبكاء والتي جسّدتها أيقونات كل ما يُعرف عنها أنها عراقية. ولا يخفى ما يحمله من ثورية ورفض واستمرار الدم حتى آخر قطرة



دم. باقيين، قافليين: اشتهر أيضا كثيراً عند الاعتقالات والاغتيالات والتصريحات والإشاعات التي يبثها الذيول ومن يحاول ركب الموجة.

دم الشهيد هو القائد: هذا الهاشتاغ واضح وهو رد لمن يريد التفاوض من أجل المساومة والتسويف والمماطلة سواء من الكتل السياسية في السلطة أو من يحاول التدخل كوسيط للفاسدين، كذلك هو الرد القوي على البعض من شيوخ العشائر الذين ذهبوا للتفاوض من أجل الدولارات وداسوا على كل هذا الدم.

اتنفس غاز اتنفس غاز باجر تتنفس حرية: هاشتاغ حار آخر يثبت صبرهم وجلدهم حتى تحقيق المطالب كاملة. فالحرية لها ثمن والثمن قد يطول مع هؤلاء الساسة لكنهم مستمرون ولن يتوقفوا حتى يتنفسوا هواء الحرية التي يصنعونها.

ارحل يا قاتل/حكومة القناصين: تصعيد آخر وإدانة أخرى تترجمها النشرة الضوئية في رأس المطعم التركي "لو إحنه..لو إنتو....!!".

-9 البث المباشر: مهمته توثيق الاعتداءات والانتهاكات التي لا تصرّح بها الفضائيات التابعة للسلطة وتضخّمها الفضائيات المعادية والتي لا تريد خيرا بالعراق. كذلك الاحتفالات والتأبين والأهم طلب الاستنجاد عندما تغير عليهم ميليشيات السلطة.

-10 التك تك:

الضغط مرّة أخرى: مثلما مارس المجتمع العراقي أشكال الضغط على شريحة ال"PUBG" مارس المجتمع البغدادي تحديدا أشد الضغوطات على شريحة سائقي التك تك؛ لأنهم فقراء ومعدمون بكل بساطة. سائق التاكسي يكرههم ويتهمهم بقطع رزقه. الناس يرتابون من التعامل معهم بسبب ما يُشاع عنهم من سمعة غير صحيحة حول سلوكهم. شرطي المرور يكرههم كذلك ويحاول تغريمهم كون تكتكاتهم لا تحمل أرقاما. منهم من شارك في قتال داعش ونجا ومنهم من يسكن التجاوزات ومن يسكن برفقة عائلته في بيت صغير برفقة أربعة عوائل. واليتيم وتارك الدراسة لأجل أن يوفر قوته وقوت أهله في مدينة الثورة في بغداد. كل أولئك كانوا يعملون بالتك تك داخل المدينة فقط ولا يسمح لهم بالخروج للكثير من مناطق بغداد. عندما تحرّك جيل ال"PUBG" بإطلاق الشرارة الأولى لانتفاضة أكتوبر هب جيش التكاتك لنجدة المصابين ولنقل المُعدّات والدعم. هبّوا هكذا مجرد كونهم عراقيين ومن يُقتلون عراقيون أيضاً. هبوا تدفعهم الغيرة والحميّة الجميلة لدى العراقي. هبّوا بينما كان الموظفون في دوامهم والكسبة في رزقهم وأصحاب السيارات يخافون تشغيل مكائن سياراتهم بسبب أمر من رئاسة مجلس الوزراء بحظر التجوال في بغداد قاطبة. هذا الحظر لم يكن سارِيا على جيل البوبجي ولا سائقي التك تك وكان هذا هو الدرس الأول. درس في الغيرة ودرس في الإنسانية وبالتأكيد درس ضخم في كسر الأوامر والعصيان المدني ولا ننسى أنه أول درس كذلك في الموت لأجل الوطن.الموت لأجل الحريّة.

الجماعية مرة أخرى: مثلما كان البوبجيّون جماعيين في العمل في ساحات الانتفاض كذلك أصحاب التك تك هم جماعيون وموزِّعو الأدوار. كل واحد منهم لديه في التك تك الكمامات والبيبسي والخميرة والخوذ والكثير من المعدّات. ونجدهم متوزعين بين نقل المواد الغذائية ونقل مستلزمات المفارز الطبية ونقل الجرحى للمفارز والمستشفيات. كما أن الكثير منهم صارت لهم خبرة في الإصابات التي تستحق النقل للمشفى أم للمفرزة الطبية. بل بعضهم كان يعالج بعض الإصابات البسيطة بما يمتلكه من معدّات كونه مهنيا وميدانيا وغيورا على العراق وأهله أولا وأخيراً.

الغيرة والنخوة: عندما يؤجره الطالب المضرب عن الدوام لا يوصله فقط أين يريد بل يعرّفه كمرشد ثوري بأماكن الحراك (التحرير، السنك، الخلاني) وفي النهاية يرفض أخذ الأجرة بالتأكيد. كذلك تظهر جدا هذه النخوة في المواضع التي يصعب معها دخول المتظاهرين عندما يصبح الرصاص الحي والدخانيات والغاز السام بالمجّان. وربما هناك من قتل عندها سيدخل التك تك ويغامر في فوهات النار ويخرج الجثة أو يجد بها أنفاسا أخيرة فينقذها. كذلك الطبيبات والمسعفات والناشطات اللواتي يتم توصيلهن لبيوتهن عندما يبدأ عناصر الميليشيات بمراقبته لأجل خطف الطبيبة أو الصيدلانية أو الناشطة. عندها وبنباهة شماخر عراقي يقوم باللعب مع السيارة وتضليلها ثم يوصل من معه إلى بيتها من طريق آخر.

الفن والذوق والأخلاق: تك تك أحمر، تك تك أصفر، تك تك أسود، تك تك أبيض، هذه أهم الألوان المتوفرة حسب كثرتها بالتسلسل السابق. التك تك نظيف جدا، أما السائق فيحمل كاريزما خاصة بالملبس والتصرف والسلوك. أما القيادة العظيمة فقد وُجدتْ لأهل التك تك لا غير. أولئك الذين يطلقون صافرات الإسعاف وهم يسيرون بالجرحى بسرعة متفادين الكم الهائل من الناس والتكاتك والصبّات الكونكريتية بأسلوب أقرب إلى المعجزة في الشارع.

اللافتات:

استقالة أو إقالة لا مهلة لحكومة القتلة: رغم الوضع الطبقي البسيط والوعي السياسي الفقير إلا أنه يقول كلاماً خطيراً. كلاما يصدم كل سياسي عراقي ويجعله يفكّر ألف مرة قبل أن يحاول التسويف أو المماطلة مرة أخرى كما كانت تنطلي اللعبة.

سيكتب التاريخ أن دبابات الأميركان سلمتكم حكم العراق وسائق التك تك انتزعه منكم:

وعيد واضح للفاسدين والقتلة بقلعهم ومحاكمتهم على كل قطرة دم.

الله محبّة: فلسفة أديان الهند والصين واليابان والديانات جميعا من إسلام إلى يهودية إلى مسيحية إلى مندائية إلى زرادشتية إلى أيزيدية كلها يختصرها بهذه العبارة. إنه سائق التك تك الذي يؤمن بالحب لغة في هذا العالم الذي يأكل بعضه بعضاً. بعدما كان "الله" لديهم مجرد شرطي أو قاتل لاستباحة دم الآخرين. الآخرين الذين لا يتفقون مع مصالحهم.

تذكّر دائما أنك قوي وقادر فقط لأنك عراقي: تأريخ حضاري كامل حي في هذه العبارة. إنها أشبه بمشروب طاقة يشربه المتظاهرون فيعودون أكثر شراسة وقوة في مشهد شعبي ضخم وفريد يصمدون بهتافهم الذي يصنعه جيل البوبجي:

خاوه...

الساتر ما ننطي........!!

-11 الصورة: هم يعلمون جيداً بأنّ الصورة أبلغ كثيراً في التعبير لذلك يستعملونها في التحريض وفي نقل رسائل الاطمئنان ونقل الحقيقة للعالم.

-12 البوست: يستعملونه للتوجيه أو للرد على أحد المصرّحين ضدهم وكشف الحقيقة وأيضاً كشف الذيول من خلال المحاججة وهنا يكون البوست مرفقا بسكرين شورت لمحادثات مثلا أو تعليقات أو منشور قديم.

-13اليوتيوبر: عشرات القنوات بدأتْ تنزل على اليوتيوب يديرها يوتيوبر يقدّم فيها أيقونات الثورة والمشاهد التي تهز وتحيي الوطن في الناس وأيضا يقوم بدمغ الإشاعات التي يبثها ذيول الحكومة ولا ننسى ما للفنان الساخر من دور كبير في الوعي والدعم المعنوي تمثل بـ"أحمد البشير، أحمد وحيد، نجوم ولاية بطيخ، محمد القاسم.....".

-14 السخرية والاستفزاز:

الطاوة: وسط الأهازيج والأغاني الوطنية دائما ما تجد من يحملون الطاوات وهم يرقصون ويلوّحون بها بأيديهم. والطاوة هي سلاح مهم في البوبجي يُستخدم للإهانة فعندما تريد إهانة شخص تقتله بالطاوة وفي ذلك رسالة واضحة لإهانة السلطة وتهديد بإخراجهم واقتلاعهم وقتلهم بالطاوات.

الرقص: الشعور بالوطن والحرية التي بدؤوا يصنعونها تدعوهم للتعبير عن ذلك بالرقص وقد يأخذ هذا الرقص طابع الاستفزاز الكبير عندما يرقص أحدهم الرقصة الخاصة ببوبجي مستفزاً أفراد الشغب والميليشيات والذين يردّ الكثير منهم بالرصاص والقنابل.

السمّاعات: حيث تستعمل للأغاني وكذلك ما يتعلق بمسيرات الشموع الخاصة بالشهداء حيث تصدح بما يناسب المسيرة وأهم استخدام استفزازي لها هو استخدام من يُعرف في الوسط الفيس بوكي بـ"أبو حلاوة" الذي يستقر على المطعم التركي ليستهزئ بقوات الشغب ويسخر منهم متى ما يحب، "منوريين منوريين جماعة الشفت الصباحي...".

الليزر: أسلوب استفزازي آخر ضمن الحرب النفسية على قوات الشغب حيث يتم توجيهه عليهم من منصّات المطعم التركي ليلا.

اللافتات: تكمن السخرية هنا في استعمال جمل احتجاجية مستفزة بعضها يتعلق باللعبة:

(البنك 900 وأنزل حاويات): البنك في اللعبة هو مقياس عكسي للنت اي كلما كبر قلّ النت، بمعنى آخر أن النت ضعيف جدا وأنا أنزل حاويات. الرسالة واضحة إننا لن نستلم. لن نتعب. لن نترككم.

إمكمبريين وعدنه 24 AUUM: الكنبرة في لعبة البوبجي هي أن يختبئ اللاعب أو يستحوذ على مكان معيّن وينتظر عدوه لقتله. هنا بدأت فكرة المطعم التركي أو جبل أحد كما أسماه المتظاهرون. كمكان للكنبرة وبرج مراقبة عظيم حيث الشباب المرابطون عليه يرصدون كل تحرّكات قوات الشغب. والكنبرة تحسم الكيم دائما لذلك من المستحيل أن يترك الشباب الجبل هذا ما تقوله "بوبجي" ويفعله اللاعبون.

فد نفرين مسيل أبو الشغب: السخرية واضحة جدا. حيث صارت قنابل المسيل التي يُقتلون بها هي طبقهم المفضّل وصار شرطي الشغب مجرّد نادل تافه وصار الدم ماء يسقي هذه الأرض المقدّسة.

لسبانه أبو الشغب هكر طلع بوت: لكي نفهم العبارة يجب توضيح معنى "الهكَر" وال"بوت" في لعبة بوبجي فالهكر هو اللاعب الذي لديه امتيازات خاصة بالقتال وبالتالي يكون قوياً جداً ولا يسلم منه أحد. أمّا ال"بوت" فهو مختصر "روبوت" فعندما لا يكتمل عدد اللاعبين كـ"100 لاعب ينزل لاعبون لإكمال العدد على شكل روبوتات يتحكم فيهم نظام اللعبة لأجل استمرار الكيم وهذا البوت يكون ضعيفا جدا ويُقتلُ بسهولة والشائع أن يُوصَف اللاعب الضعيف بالبوبجي بالبوت. بمعنى أن "أبو الشغب" مجرد لاعب رديء، تافه، بوت. بل ذهبوا إلى أن السياسيين هم عبارة عن روبوتات يتحكم بهم المرشد كما يريد:

جيل البوبجي هز عروشكم يا بوتات السياسة إلّه نكتلكم بالطاوه........!

لهذه الدرجة يسخر الشباب. لهذه الدرجة يلعبون بثقة وسط هذا الموت المجّاني.

انتظر 900 حلقة انمي واتريدني أملّ..!: الأنيمشن أكثر الأفلام مجهودا مادياً وأكثرها مبيعات وبالتالي تصدر الـ50 حلقة وال100 وال500 وال900 حلقة من مسلسلات الأنمي وهؤلاء الساسة يعوّلون على عامل الوقت ولسذاجتهم يعتقدون بأن هذا الجيل سيملّ وتنتهي احتجاجاته كالسابقين. عن أيّ ملل يتحدث هؤلاء..؟. عن أي ملل؟!!

خصائص الحراك:

الوطنية: منذ ال2003 لم تحصل هكذا انتفاضة بهذه الوطنية الخالصة. فالمنتفض عراقي والدين عراقي والمذهب عراقي. كل شيء عراقي حتى العصافير التي ماتت مختنقة بالغاز السام كانت عراقية أيها العالم الأصم. هنا ابن المدينة وزوجته بنت الفلوجة وهيثم الذي لم يولد ولم ير العراق بعد يقفون في ساحة التحرير وفي بث مباشر ينعون المرحومة الطائفية شقيقة كل من عادل عبدالمهدي ونوري المالكي وهادي العامري والخزعلي والنجيفي....



"إني ابن المدينة وإني بنت الفلوجة ونازلين انطالب بحق ابنه هيثم".
الكرّ والفر: أخذنا القاطع الأول من جسر السنك، أخذنا القاطع الأول من جسر الأحرار أخذنا الخلّاني. لا زال الشباب مرابطين على جبل أحد، أخذوا القاطع الأول، أخذنا القاطع الثاني، أخذوا الخلاني، هكذا تتوالى بوستات المتظاهرين. كنشرة أخبار ننتظرها على بيجاتهم وكروباتهم على الفيسبوك.
القيادة الجماعية: زمن صلاح الدين الأيوبي والرئيس المجاهد والقاهر والمعز انتهى اليوم المعركة تختلف، العالم يختلف. القيادة الهرمية انتهت، اليوم القيادة كخط مستقيم. الكل على تماس مع الخطر. الكل على تماس مع الموت. القيادة للتيمات. هناك من ينبّه بالصافرة التي يرتديها حول شخص مصاب ليأتيه أقرب تك تك، هناك من يحاول الاقتحام وهو يرتدي نصف برميل حديدي كدرع وخوذة، هناك من يقاوم من يرمي الرصاص وقنابل المسيل للدموع بالملوتوف، هناك من يتوجه للأحرار، وهناك من يرابط على ساتر الجمهورية، وهناك من يسند في السنك، وهناك من اعتقلوه قبل ساعة، وهناك من يستحوذون على سيارة للشغب كانت تقذف الماء الساخن بعدما هرب من يقودها، وهناك من يقطع الطريق والسير لتحقيق العصيان المدني التام، وهناك من يسقط بالرصاص الحي، وبالتأكيد هناك من يصوّر كل ما يحصل.
المناورة في الحراك: لأول مرة يحدث في العراق حراك بأسلوب مختلف ومغاير. بعدما كان العراقيون يتظاهرون لفترات داخل ساحة معينة ويقمعونهم أو يحتالون عليهم بوضع ممثل ينقل مطالبهم ثم يبيع دمهم تجاه أيّ مكسب تطرحه عليه حيتان الخضراء. اختلفتْ اللعبة هذه المرة بالكامل هناك من يتحركون على أكثر من جهة، هناك من يحاربهم على أكثر من جبهة، هناك من يحاصروهم داخل الخضراء ويكبرون، يتسعون، ليبتلعوا كل من يصدهم عن

هدفهم. من أهم النصائح التي يُنصح بها في لعب الـ"PUBG":

لا تبقى في مكان واحد: أحد أهم نصائح وحيل لعبة بوبجي أن لا تبقى في مكان واحد طوال الوقت فالكثير من اللاعبين لديهم موهبة القنص فسيتم قنصك عاجلا غير آجل من ذلك اللاعب الذي يترقب اللاعبين الثابتين الكاشفين عن أماكنهم. انتقل وتحرك ولا تظهر كهدف سهل لغيرك، اقتل واستمتع باللعبة ولا تكن جبانا، استخدم استراتيجية معينة، اركب المركبات، استهدف المباني، قم بقفل المباني التي تحتوي على لاعبين بالسيارة واقذف عليهم قنبلة يدوية وغيرها من الافكار لا تختبئ كثيرا. إنهم يلعبون أليس كذلك..؟

الخطاب التنويري الواعي: تمثل هذا الخطاب بالمطالب المشروعة والحقة والتي علقوها على المطعم التركي والكثير من الساحات والتي من ضمنها "فصل الدين عن السياسة" بعدما شُوّه الدين وركبه الوصوليون لغرض المصالح. كذلك من المطالب المهمة "إعادة كتابة الدستور" المشكلة الأساس و"تشكيل قضاء نزيه ومستقل" صمّام أمان الفاسدين. وغير ذلك من رفض أيّ تفاوض مع السلطة إلا بطرف أممي. ولا ننسى اللافتات التي تواجهنا في التحرير والتي كانت تحت عنوان مدني جميل "تصرف صح"، "الأماكن المزدحمة خطرة على الأطفال"، لا تركض وتتدافع"، "حاول تبتعد بهدوء عن أماكن الخطر لأن هاي روحك وأرواح"، "نظافة المكان مسؤوليتك".

الرأي العام والدولي: تمثل في دعم العراقيين الخلّص المغتربين الذي هربوا فترة حكم الدكتاتور أو فترة حكم هؤلاء الأوباش وأغلبهم هُجروا وأُضطهدوا لا سيّما الأقليات. هؤلاء بما يحملونه من حنين لوطن حي وخبرة في المحاكم الدولية والإعلام الأممي نتيجة قضاياهم والانتهاكات التي تعرضوا لها قاموا بحملات ضخمة في إيصال ما يحصل في العراق. ناهيك عن



تسلسل وقائع

- 2003 احتلال العراق وسقوط صدّام حسين على يد قوّات التحالف الدولي ودخول القوات ومن جاء على دبّاباتهم كمعارضة خارجية للدكتاتور.
- العراق بإدارة حاكم عسكري هو بول بريمر وانتعاش كبير يعيشه الشعب العراقي على صعيد المرتّبات الشهرية للموظفين والسوق والاستيراد والأهم من ذلك كله الحريّات التي فقدها الشعب طيلة هذه السنوات.
- اضطرابات أمنية تديرها ميليشيات سنّية بدعم سعودي وميليشيات شيعية بدعم إيراني تحت مُسمّى الجهاد ضد الأميركان.
- استهداف الأميركان رافقه استهداف أيّ عنصر عراقي في الأجهزة الأمنية الفتيّة من شرطة وحرس وطني، لننتقل لحرب طائفية تمثلت بالسيطرات الوهمية التي تقتل الناس على الهوية وتفجيرات المراقد الدينية التي تنتمي للشيعة أو السنة ولم تسلم حتى المقاهي والمطاعم والأسواق. رافق كل ذلك قتل وهدر دم كل من يعمل مع الأميركان كمترجم أو تحت أيّ صفة أخرى. وتهجير الأقليات واختطافهم والمطالبة بفدية بالدولارات. وتهجيرهم من مناطقهم الأصلية، بل من وطنهم العراق.
- خروج الأميركان 2008 تدريجياً وفق اتفاقية أمنية مع الحكومة العراقية بين أوباما والمالكي.
- فساد إداري واقتصاد عراقي مشلول واحتلال آخر بتدخّل إيراني في صنع القرار في كل مفصل من مفاصل الدولة وتهميش واضح للأقليات واستفزازات واضحة للسنة خصوصا في المنطقة الغربية.
- مظاهرات عارمة في المنطقة الغربية من العراق أدّى التصعيد والقمع معها من قبل السلطة إلى ركوبها من قبل تنظيم داعش القادم من سوريا المنهارة بعد اختلاف التنظيم مع جبهة النصرة هناك.
- سقوط محافظة الموصل وجزء من المحافظات في 12 حزيران 2014 لقمة سهلة بيد تنظيم داعش الإرهابي بعد تواطؤ كبير وواضح من قيادات المؤسسة العسكرية بأوامر من جهات عليا في الحكومة.
- بعد يوم واحد من الاجتياح تم أسر ما بين 2000 و2200 طالب في القوة الجوية العراقية في قاعدة سبايكر في تكريت من قبل التنظيم وجماعة من المتطرفين السنة هناك ليتم قتل ما يقارب الـ1907 طالباً كما تذكر وزارة الصحة العراقية.
- تكوين فصائل مُسلّحة تحت مُسمّى "الحشد الشعبي" بفتوى الجهاد الكفائي من مرجعية النجف الأشرف. لتقاتل برفقة قوات الجيش العراقي، لتنتهي المعركة بطرد التنظيم بعد ثلاث سنوات دُمّرت فيها المدن وهُجّر الناس والأقليات وبيعت الأيزيديات كجوارٍ على طريقة الخلافة الاسلامية.



دعمهم المادي فيما يصل من تبرّعات ونشاطهم على التواصل الاجتماعي.
الثقافة القانونية والدستورية: بدا ذلك واضحاً في خطاب العيّنات التي ظهرت بالإعلام من المتظاهرين كذلك الإصرار على العصيان المدني ومحاولة تطبيقه حتى تسقط هذه الحكومة ناهيك عن الوصول لمحكمة لاهاي الدولية وإقامة دعوى فيها على الحكومة العراقية بتهمة قتل المتظاهرين.
الثورة أنثى: نعم فالأنثى حية وحاضرة بقوة في منظمات المجتمع المدني والفيسبوك والإنستغرام وغروبات التواصل الاجتماعي والوسط الجامعي كل هذا كان مؤهلاً لدخولها لحضورها الطاغي في الانتفاضة بين التنظيف والطبخ والفن والمفارز الطبية والصيدلية، حضورها كناشطة مدنية ودورها في جمع التبرعات والدعم الكامل في الساحة. نساء شرسات واعيات أغضن السلطة فتعرضن للاغتيال والاختطاف والتعذيب كالرجال تماماً.
حضور جميع الطوائف العراقية: إذا ما وقفتَ أمام نفق التحرير ستجد الكثير من تخطيطات الكرافيك التي ترمز للشعب العراقي بالكامل من مسيحيين أو صابئة وأيزيديين وسنة وشيعة كذلك اللافتات المعروضة هناك واللافتات التي يحمها المتظاهرون خذ هذه مثلا "إني من سنة عمر، ومن شيعة علي، وأمي مريم العذراء". هذا الشاب يصرخ بوضوح بأن السياسة والفقه الأصولي من صنعت هذه اللعنة التي تسمّى الطائفية. كذلك هو يغيضهم ويقول لهم "انتهت اللعبة" أما الشيء العظيم فهو مشاركات مسيحيي العراق ومندائيي العراق سواء في اللافتات أو المساعدات والحملات التطوعية. كل هذا لم يكن حاضرا بهذا الوضوح الصارخ في أيّ تظاهرات سابقة.
حضور كبار السن والأطفال: تمثل حضورهم بالمساعدة حيث رأينا الجنوبيات وهن يخبزن المسيّح في أروقة التحرير، ورأينا من يغسلن ملابس المتظاهرين، ورأينا من يضحك ويرقص برفقة المتظاهرين، ومن يتابع مباراة العراق وإيران، ومن يقرأ شيئا من القرآن على أرصفة طُرزتْ بالشموع وصور الشهداء، وهناك الأطفال من يحلمون بغد أفضل من يرفعون العلم العراقي، من يبكون عندما يسمعون النشيد الوطني في مشهد يهز العراقيين جميعاً.
حضور النجوم: تمثل هذا الحضور بالرياضيين العراقيين والفنانين والفنانات وأهم من حضر بقوة نجوم "ولاية بطيخ" كذلك حضور على الساحة الفنية "نصرت البدر، رحمة رياض، حسام الرسام، قيس هشام،...إلخ" الذين يصفهم الوسط الفني الأخلاقي بهذه الصفة "الفن الهابط" نعم هو هابط، هابط للقاع وللشارع. أخيراً كان هناك حضور مختلف لنجمٍ مختلف تمثل بنزول بيكاجو والذي هو يوتيوبر وجد في لعب البوبجي ربحاً جيدا من اليوتيوب وبالتالي كان له الكثير من المتابعين، ممّن يتواجدون في التحرير.
يتضّح من كل ما سبق أن 25 أكتوبر بدأ حراكاً بسيطاً قدّمه جيل البوبجي من الذين لا تتجاوز أعمارهم العشرين عاماً بتأريخ 1 أكتوبر والذين حُصدوا بالقناص لندخل مرحلة أخرى فيتحول الحراك لانتفاضة شعبية عارمة تبتكر وسائلها للدفاع عن نفسها أمام قمع السلطات الساكت عنه هذا العالم الأصم، ثم ثورة تطرح مطالبها الواضحة، وبدأت تصنع رموزها الإنسانية والوطنية من الشهداء باعتبار أنهم القادة يمثلهم "صفاء ابن ثنوه". كذلك هناك رموز مادية أخرى كجبل أحد المتمثل بالمطعم التركي وجبل شهداء التحرير المتمثل بجراج السنك وساحة التحرير والجسور والتك تك وكل ما يتعلّق بالشهداء من ملابس وخوذ وأحذية. والمهم هو أنها ثورة وعي كامل قلبتْ الكثير من المفاهيم والقيم والمبادئ بل عرّتها بالكامل لتتفق على خطاب واحد ثابت:
نريد وطناً.

كاتب عراقي



حارس حديقة العشاق

محمود الرحبي



في يده صفارة وليست له محطة بين الأشجار. منتصبا ومتحفزا للانطلاق والنفخ ورقبته تتحرك في كل اتجاه. يصفر قبل أن يقترب من جسدين بدآ في التلاشي. فيتدخل ليفصل بين قبلتين، بين عناقين. يستعيد وضعه المنتصب المتحفز بعد كل تدخل. ليس غاضبا أو راضيا، فقط يعمل. يتحرك بين الأشجار. الصفارة لا تخرج من الجيب إلا للضرورة. يتردد قبل أن ينفخ في جوفها، هل ما يراه يستحق التدخل؟ غير معني برسائل القلوب. يراقب ما يمكن لعينيه أن تلتقطا. يتردد بعد رؤيته ملامسة أطراف اليدين بين صبي وفتاة والصفارة في فمه. هل سينفخ فيها ويشعل اللحظة؟

تذوب العين في العين. تتلامس الأيادي. يتحد الظلان رويدا، ثم تنطلق الصفارة وهي تقترب من بعيد. يذهن العاشقان إلى عالمهما. ترتسم علامات خجل على خدّي الفتاة فتحني رأسها، بينما يتكفل الصبي بإيماءات الاعتذار. يومئ الحارس برأسه بجدية، ثم يتقدم باحثا بين الأشجار.

تدخل امرأة سمينة يسبقها صراخها وهي تسب أهل الأرض جميعا: "هؤلاء ليسوا أبناء آدم. هؤلاء أبناء كلبون. أبناء كلبون. أبناء كلبون".. لا يهتم الحارس لشأنها. لقد غدا وجودها العابر عاديا مع الوقت. يعرف طريق دخولها من صراخها الذي يسبقها. هنا يمكننا التمييز بين الدخلاء الجدد للحديقة الذين يجفلون مستغربين بمجرّد ما يسمعون صوت المرأة والمعتادين على المكان، ممن لا يعيرون اهتماما للمرأة وصراخها ويكتفون برمقها بنظرة عابرة.

تدور المرأة بصراخها في كل بقعة من الحديقة، وهي ترسل نظرتين شاردتين وعبارات محددة في شتم العالم. تفرغ شحنتها من الصراخ. ودون أن تستريح لحظة، تهبّ خارجة من باب الحديقة إلى الشارع، فيخفت صراخها تدريجيا مع كل خطوة.

تدخل بائعة ورد. العرق ينز من جبينها ولفاع رأسها وأطراف يديها. تخطو لاهثة، وحزمة الورد مخنوقة في قبضتها. يتابعها الحارس بعينيه. تقف أمام كل عاشقين. لا تفارقهم بسهولة. اختبار صعب ينتهي بانتصارها في العادة. قد تبيع أربع وردات لعشّاق جدد. الذين ألفوا المكان يدخلون معها في حديث عابر، فتتركهم متقدمة عبر تعرجات الحديقة.

يهرع وهو يصفر خلف بائع متجول. كان يطرده بصفارته بعد أن رآه يبيع السجائر بالتقسيط. تتحول الصفارة هذه المرة إلى لسان ساخط. عند الغروب، حين تختفي الظلال، التي تبدو وكأنها من يضيء المكان ويحدد الوقت، يتحرك بين الأشجار حاثا الجالسين على الخروج بابتسامة وإشارات استعطاف من يديه. تكون الصفارة قد آوت مستريحة في جيب سترته الداخلي حتى الصباح. وحين يطمئنّ إلى خلوّ الحديقة من البشر يغلق بابها الحديدي العريض، مثل حانوتي يغلق باب دكانته. ثم يقف مع المنتظرين وصول الحافلة. بعد لحظات، يدلف إلى جوفها، فتبتعد به نازلة نحو المدينة القديمة.

كاتب عماني

حسين جمعان



مستقبل الرواية

الشعر والنثر في افتتاحية العدد الـ59 من "الجديد"

هيثم حسين

أثار الشاعر نوري الجرّاح في افتتاحيته لعدد ديسمبر 2019 من مجلة الجديد اللندنية، والتي عنونها بـ"الشعر حصان المستقبل.. لماذا يهرب الشعراء العرب إلى الرواية" جملة من التصوّرات عن مستقبل الأدب عموماً في عالم متغيّر، وكيف أنّ التغيّر يطال كلّ شيء، ويجد الأدب نفسه أمام تحدّيات جديدة معاصرة، وأسئلة مفصلية تواجه الأزمات والمآزق، ولا تتملّص من تسمية العلل بأسمائها من دون مواربة أو تورية.

ليس هناك زمن يعطي المجد وآخر يسلبه، بل إنّ الجنس الأدبيّ ينتزع المجد بقدرته على التصدّر، وقوّته على الحضور والبروز، وإلّا فإنّه سيكون في موضع المُشفَق عليه، المُعطى ما ليس من حقّه.. ولو كان الأمر كذلك، فإنّ الشعر أيضاً في طور الزوال، لأنّه أعطي حقّه في زمن ما وأخذ من المجد الكثير، ودارت دورة الأزمنة لتمنح الاعتبار لغيره، وتعيده إلى العتمة والهدوء، وتبقيه في "متحف الذاكرة" كنتاج بشريّ معتبر.

ينتصر الشاعر الجرّاح للشعر، بنوع من "عصبيّة" الشاعر التي يمكن تفهّمها، لعالمه الشعريّ وقصيدته التي تشكّل فضاءه الأرحب، وهو الذي ظلّ وفيّاً للشعر لعقود من حياته الشعريّة، وإن بدا ذلك على حساب الأجناس الأدبية الأخرى، مع إطلاقه صفّارة الإنذار عن واقع الشعرية العربية التي "دخلت في طور من القلق الشديد في العقدين الأخيرين. ولعلها تشهد، اليوم، مع بعض أبرز تجاربها، نوعاً مقلقاً من النمطية المستجدة، بعد عقود من الشغف بالتجريب والتجديد"، بحسب تعبيره.

عبّر الجرّاح الذي يعدّ من أبرز الشعراء العرب المعاصرين، عن خشيته من أن يكون سرّ الشعر قد افتضح تماماً، بحيث تحول إلى شيء ممكن لأي أحد في أي وقت بعيدا عن معيار الموهبة والثقافة العميقة التي يتطلبها ظهور شاعر. ولفت أنّه "لا عجب بعد ذلك أن تكون الفوضى سيدة الموقف، فمدينة الشعر العربي هي اليوم بلا أسوار ولا أبواب".

فوضى معمّمة

إن كان سرّ الشعر قد افتضح كما يصرّح الجرّاح، فكيف بأسرار الرواية التي بات حائطها واطئاً -بحسب التعبير الشعبيّ- بحيث يتطاول عليها كلّ مَن يحلم بالمبالغ الماديّة التي تخصّصها جوائز الرواية للفائزين بها، وذلك من دون أن يكونوا متسلّحين بالعلم والمعرفة والتراكم الأدبيّ، والقدرة على نسج الرواية وهندستها، والاكتفاء بالخواطر والأفكار المرسلة بطريقة غير منضبطة وغير موظّفة، أو الظنّ أنّ الرواية عبارة عن حكاية فقط، من دون القبض على أساليب صياغة الحكايات، أو معرفة مسالكها، والاطّلاع على التجارب التي شكّلت معالم فارقة في تاريخها.

لا جديد في التجرّؤ على الشعر، أو أيّ جنس أدبيّ آخر، فلطالما كان هناك واهمون، متسلّقون، حالمون، مجرّبون، يبحثون عن موطئ كلمة لهم في هذا الميدان أو ذاك، غير ملومين على مسعاهم، سوى أنّهم لم يسلّحوا أنفسهم للمعركة التي يقحمون أنفسهم بها، غير آبهين للحطيئة وقوله إنّ "الشِعرُ صَعبٌ وَطَويلٌ سُلَّمُه/إذا اِرتَقى فيهِ الَّذي لا يَعلَمُه/زَلَّت بِهِ إِلى الحَضيضِ قَدَمُ/وَالشِعرُ لا يَسطيعُهُ مَن يَظلِمُه/يُريدُ أَن يُعرِبَهُ فَيُعجِمُه".

تبدو الفوضى سمة معمّمة في ظلّ غياب العمل النقديّ الجادّ، وفي ظلّ التهافت والاستسهال، ولاسيّما أنّ مزاعم التجريب تطغى على الجهل بالجنس الأدبيّ، وتبرّره بشكل ما، وكأنّه نقطة قوّة لصاحبه، وإلّا كيف يمكن تبرير نشر آلاف الروايات باللغة العربية في العام، ومعظمها يُنسى بعد صدوره وكأنّه لم يكن، أو كيف يتمّ إقناع بعض مَن قادتهم المصادفات والأسباب المتقاطعة المختلفة للفوز بجائزة ما، على أنّهم يحتاجون لكثير من التدريب والمراس، ولم يبلغوا أيّ أوج أدبيّ بعد..

لا أتحدّث عن استلاب الراغبين بكتابة الرواية تلك الجذوة التي تحرّكهم وتدفعهم لخوض غمارها -حتّى وإن كانت تلك الشعلة المتّقدة مستعرة انطلاقاً من حوافز مادّية- لكن أشير إلى أنّ التجرّؤ على أيّ جنس أدبيّ، يجب أن يكون منطلقاً من تسلّح علميّ ومعرفيّ وتراكم أدبيّ بتاريخ هذا الفنّ وعالمه، والإلمام بمفرداته ومفاهيمه، وعدم السير في طريق مظلمة بناء على رغبة بالشهرة المفترضة، أو المال المحلوم به..

هناك مَن يجازف بالتعدّي على جنس الرواية وهو لا يلمّ ببنائها، ولا حتّى ببناء الجملة السرديّة أو صياغتها، غير سامع بالمقولة التي تؤكّد على أنّ الدرس الأوّل في الفكر يبتدئ بدرس اللغة، وأنّ مَن فاته درس اللغة فاته الفكر والتفكير. وذلك من باب التشديد على التمكّن من الأدوات السرديّة، والتسلّح بالأساليب والمعرفة لصياغة الأسلوب الذي يعكس أنا الكاتب، هذه الأنا التي يفترض أن تكون جامعة للتجارب وهاضمة لها، لا مفتقرة إلى الحنكة وحائرة في دروب الرواية، منزاحة من حكاية ملفّقة لأخرى مختلقة بعيداً عن خيال خلّاق أو تخييل مبتكر.



حسين جمعان

تحدّث الشاعر الجرّاح عن رواج مقولة موت الشعر وانقضاء زمنه ومجيء زمن الرواية، وتساءل "هل يمكن حقاً للشعر المشتق اسمه من الشعور أن يموت؟. هل يمكن تصوّر شيء كهذا؟ أعني هل هناك قوة كبرى تستطيع طرد الشعور من خلايا الإنسان، بينما هو يتخلل كل ذرة من نسيج الكائن الإنساني؟ إذن لا يمكن طرد الشعر من مركز العالم؟".

كما تحدّث عن تخلّل الشعر مختلف الأجناس الأدبية مزيّناً إيّاها بحضوره الطاغي المجمّل لها، وأشار إلى أنّ الشعر لم يعد ضرورة لبعض الشعراء في الآونة الأخيرة، و"أن دروب الشعر باتت أكثر وعورة مما توقعوا، وأن تجديد الشغف بالكتابة عبر فن الرواية من شأنه أن يفتح لهم في التعبير عن الذات ومشاغلها طرقا أسلس، وأكثر جدوى في ظل مجتمعات تشهد اضطرابا عظيماً".

تحوّل ثوريّ

لفت الجرّاح في افتتاحيته إلى أن "الرواية في ظل التطورات التكنولوجية الهائلة لن تبقى أبداً على حالها، بل إنها تبدو لي مهددة بالزوال كجنس أدبي حكائي له مواصفات محددة، فالزمن الذي أعطاها المجد آخذ في الانقضاء والزمن الملتي-ميدي الزاحف سيسلبها إياه.. ستفتت جسد الرواية وتتوزع على أشكال تعبير جديدة. في الزمن المعاصر المتسارع لن يكون بالإمكان الجلوس إلى مئات الصفحات بالطريقة المتواصلة ولا حتى المتقطعة نفسها التي عرفتها قراءة الرواية. سيميل هؤلاء القراء أكثر إلى من ينتخب لهم صفحات، بل وشذرات من الرواية عبر الآيباد والموبايل، وشاشة التلفزيون والحائط الإلكتروني. أيضاً ستفعل الأفلام فعلها بصورة أكبر، فيعيش القارئ الرواية في ساعة، وأحيانا أقلّ. ولمن له شغف بالكلمات وليس لديه وقت كاف للتمتع بالروايات في نص مسهب، سيتفرج على الفيلم مقرونا بشذرات وسطور من الرواية بصيغ مبتكرة، جذابة، ومشبعة بالجماليات. فلا وقت، ولا حاجة لما هو أكثر".



أعتقد أنّ الحديث عن أنّ الرواية مهدّدة بالزوال يضمر نوعاً من المبالغة، أو إشارة تحذير من مغبّة الوقوع في دوّامة التكرار ومتاهة التقليد والارتباك، والاستمتاع بالتصدّر المرحليّ الذي لن يشكّل أيّ حماية مستقبليّة، بل قد يزيد من سرعة التهديد وخطورته.. التكرار هو آفة الفنون، والاستكانة للتقليد مستنقع آسن يفسد مستقبل مختلف الأجناس الأدبية.

وأعتقد أنّه ليس هناك زمن يعطي المجد وآخر يسلبه، بل إنّ الجنس الأدبيّ ينتزع المجد بقدرته على التصدّر، وقوّته على الحضور والبروز، وإلّا فإنّه سيكون في موضع المُشفَق عليه، المُعطى ما ليس من حقّه.. ولو كان الأمر كذلك، فإنّ الشعر أيضاً في طور الزوال، لأنّه أعطي حقّه في زمن ما وأخذ من المجد الكثير، ودارت دورة الأزمنة لتمنح الاعتبار لغيره، وتعيده إلى العتمة والهدوء، وتبقيه في "متحف الذاكرة" كنتاج بشريّ معتبر.

ويمكن التأكيد هنا على أنّ الشعر كالرواية، كلاهما في حرب الحياة نفسها، وفي صراع الوجود والاستمرار، وكلاهما في مواجهة تحدّ جديد مختلف، تحدّ زمنيّ عنيف؛ طوفان التكنولوجيا المبدّدة للقارّ والمتخيّل رسوخاً أو تجذّراً في تربة الواقع التي تبدو هشّة، لا يفسح أيّ مجال للتملّص من تأثيراته وتداعياته، ويجب عليه تجديد أدواته ليبقى حاضراً، وكي لا يفقد بريقه، أو يستعيد بعضاً من بريقه المفقود.

ويمكن هنا السؤال، كيف يمكن حصر الرواية بجمل بعينها، أو صور مجتزأة، وكأنّ الاجتراح سيكون سمة العصر القادم، أو الذي نلهث في أتونه، أو إليه محمّلين بمآسينا وأحلامنا وآمالنا؟ وإذا كان المثال عن احتمال الاكتفاء بمقاطع أو جمل من الرواية، فما الذي قد يحمي القصيدة الشعريّة؟ هل قِصرها يغدو سلاحها في معركة البقاء والاستمرار أم أنّ لديها مقوّمات أخرى تفيض بها، ولا يمكن للرواية أن تمتلكها وتتسلّح بها؟

لعلّ التحوّل الثوريّ الذي تنبّأ به الجرّاح أو أشار إلى أنّه لا بدّ "سيطرأ على شكل الرواية لغة وعمارة وشخصيات ووظائف"، هو نفسه يتربّص بالشعر، أو يمكن القول إنّه اجتاح عالم الشعر، وبدّد عناصره، بحيث أغرقه بشكل فوضويّ، ودفعه إلى الخلف، لتتصدّر الرواية، وتخطف بريقه، وتقوم بتوظيفه في ثناياها، باثّة الروح فيه، ومفيدة من تاريخه وتأثيره الجماليّ الذي لا تمكن الاستهانة به.

ولعلّ ما سيحمي الرواية من الزوال، هو نفسه الذي من شأنه أن يحمي الشعر، وأيّ جنس أدبيّ آخر، هو الشغف بهذا العالم والوفاء والانتصار له، وجعله قضيّة -علاوة على أنّه حمّال قضايا- لا تصويره أو تقديمه كلعب خارج الحياة، بل جعله مركز الحياة، أو حياة المشغوف بها المسكون بعوالمها المتفاني في تقديسه لها، والتعاطي بجدّية ومسؤولية معها، من دون الارتكان للاستسهال أو المسارعة للحاق بركب مَن يثيرون ضوضاء من حولهم من دون أن يكون لديهم نتاج مؤثّر قادر على إثبات الحضور والاستحقاق بالجدارة والبقاء والاستمرار.

لكلّ عصر أدواته، ولا يمكن الاستغناء عن أيّ جنس أدبيّ أو الاكتفاء به، وإلّا سنكون أمام تصحّر قد يجتاح المستقبل ويحوّله إلى أرقام

من المثير أنّ الرواية ببنيتها الانفتاحية قادرة على صهر الفنون والأجناس الأدبيّة في بوتقتها غير المحدودة، وقدرتها الاستيعابية الهائلة التي قد تعجز القصيدة، وتميل للترميز والتكثيف أكثر، بحيث تقدّم وجبة أدبيّة سريعة، في حين أنّ الرواية تعمل على تقديم حياة متكاملة تضيق القصيدة ذرعاً بها، أو تنحو لتقديمها في صور موجزة وامضة سريعة خاطفة.

استشففتُ، كقارئ، من حديث الجرّاح نوعاً من المفاضلة بين الشعر والرواية، وأنا هنا لا أجد نفسي ميّالاً لأيّ مفاضلة من أيّ نوع كانت، ولا أحاول إثارة مفاضلة بين جنسين أدبيّين لهما حضورهما المجمّل في عالمنا، ولا الزعم بأفضلية أحدهما على الآخر، لأنّني موقن أنّ لكلّ منهما عدّته وعتاده وعالمه ولا يمكن بأيّ شكل من الأشكال أن يلغي الآخر، أو يحلّ محلّه، ولا يعني تصدّر أحد الفنون في حقبة زمنيّة ما تهميش الآخر، بل هو نوع من التوجّه المرحليّ، الذي قد يطول أو يقصر، والذي يعكس الذوق العام لأبناء العصر الذي يفضّلونه أو يصدّرونه ويحتفون به بطريقتهم، من دون أن يلغي الآخر أو يقزّمه، لأنّ التكامل سمة الآداب والعلوم الإنسانية لا التفاضل أو الإلغاء والتهميش.

يحقّ للشاعر أن تكون له مفضّلياته، أو "أصمعياته"، سواء في عالم الشعر أو الرواية، وهذه تكون منطلقة من زاويته الشعريّة التي تصطفي ما تراه أنسب للبقاء، بحيث يغربل القصائد والحكايات بغربال الذائقة النقدية، والاحتكام للأدوات التي يتقنها، والتي تختلف من مبدع إلى آخر، ما يثري عالم الأدب بـ"مفضّليات" قد تصل إلى درجة التضارب أحيانًا بين مبدع وآخر.

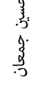
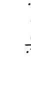
وكما ذهب إليه الأميركي جوناثان غريشام في كتابه "الحيوان الحكّاء.. كيف تجعل الحكايات منا بشراً؟" فإنّه قبل عشرات الآلاف من السنين، حين كان العقل البشري ما يزال شاباً وحين كانت أعدادنا قليلة، كنّا نروي الحكايات لبعضنا بعضاً. والآن، بعد عشرات الآلاف من السنين، ما زال بعضنا يبتكر الأساطير بقوّة حول أصل الأشياء، وما زلنا نشعر بالإثارة أمام الغزارة المدهشة للقصص على الورق، وعلى خشبات المسارح، وعلى الشاشات؛ من قصص جرائم قتل، وقصص جنسية، وقصص مؤامرات، وقصص حقيقية وأخرى كاذبة. ويؤكّد أنّنا، بوصفنا جنساً، مولعون بالقصة. وأنّه حتّى حين يخلد الجسد للنوم، يظلّ العقل مستيقظاً طوال الليلة، يروي القصص لنفسه.

ما الضير لو نمضي إلى المستقبل بأحصنة مختلفة، ملوّنة، وبأجناس أدبيّة قادرة، كلّ بطريقتها المميّزة، على رسم ملامح المستقبل المفترض، أو تأثيثه بالجماليات الممكنة، بعيداً عن الانتصار للشعر على حساب الرواية أو القصّة أو المسرح، فلماذا يكون الشعر وحده الحصان الرابح الماضي للمستقبل، ولا تكون الرواية الحصان الرابح باعتبارها متصدّرة الآن، ويمكن أن تكمل هيمنتها وتبقي الشعر محجّماً في زاوية قصيّة!

كلّ مبدع يراهن على مجاله الإبداعيّ ليبقى ويطغى ويسود ويمضي إلى المستقبل، ويكرّس على أنّه الميدان الرابح، وهذا من جماليات الفنّ، أو أوهامه وجنونه، لكنّه بالنهاية يبقي جذوة الأمل متّقدة في نفوس أصحابه، ويواسيهم، ويعزّيهم، ويبقيهم متماسكين صابرين في مواجهة الأزمات التي تغرقهم في واقعهم، أو تلك التي تحاصرهم بحيث تحوّلهم إلى غرباء في محيطهم.

ولا يخفى أنّ لكلّ عصر أدواته، ولا يمكن الاستغناء عن أيّ جنس أدبيّ أو الاكتفاء به، وإلّا سنكون أمام تصحّر قد يجتاح المستقبل ويحوّله إلى أرقام، أو يفرض عليه لوناً واحداً، مهما بدا ساحراً، فإنّه لن يبرز جماليّاً إلّا ضمن قوس قزح الأجناس الأدبيّة الأخرى التي تكمل عالم الإبداع وتبقيه مفتوحاً على التجديد والتجريب والتنوّع الذي لا بديل عنه.

كاتب سوري مقيم في لندن



حسين جمعان

الأنوثة تقاوم

ثلاث فنانات تجريبيات عربيات

فاروق يوسف

كانت المرأة موجودة دائما في قلب التحولات الكبرى التي شهدها الفن الحديث في العالم العربي. هناك في مصر تحية حليم وجاذبية سري وإنجي أفلاطون وفي لبنان سلوى روضة شقير وهيلين الخال وإيفيت أشقر وفي سوريا إيتيل عدنان وفي العراق مديحة عمر ونزيهة سليم وسعاد العطار وفي السعودية صفية بن زقر ومنيرة الموصلي وفي تونس صفية فرحات وفي الجزائر باية محيي الدين وفي المغرب الشعيبية طلال. أسماء صنعت تاريخا مجاورا لذلك التاريخ الذي صنعه الرجل. هناك جمال مختلف رعته النساء في حاضنة ثقافية أضفى عليها الرجال الكثير من الخشونة. لم يكن المنجز النسائي في الفن ثانويا غير أن ثقافة المجتمع الذكورية لم تكن لتسمح بالنظر بطريقة محايدة إليه في حجمه الحقيقي. لذلك خسرت مديحة عمر سباق الريادة الحروفية لصالح جميل حمودي وهو ما حدث في الشعر تماما حين خسرت نازك الملائكة سباق الريادة لصالح بدر شاكر السياب. تظهر الفنانات الثلاث اهتماما جليا بالرسم، كونه فنا خالصا يتخطى الوجود الواقعي المباشر.

غير أن ذلك الزمن مضى من غير رجعة. اليوم وقد هُزم العالم الذي بناه الرجل صار في إمكان النساء أن يظهرن باعتبارهن منقذات. حين رأيت رسوم المغربية أمينة راكي قبل سنوات صرت على يقين من أن مستقبل الفن العربي سيكون في عهدة النساء. تمزج أمينة الموهبة والحرفة والخيال لترسم عالما قريبا من الواقع غير أنه ليس منه. ترسم أمينة بضراوة مَن يقاتل دفاعا عن قضية مصيرية. ولقد رأيت نساء يفعلن الشيء نفسه. لا شيء من وهم الكائن الضعيف. الرسامة الحقيقة كائن قوي. اليوم لا يمكن إنكار حقيقة أن النساء هن سيدات المشهد الفني في العالم العربي. لقد انتهت أسطورة المرأة التي ترسم الزهور وهي كذبة ذكورية تماهت معها نساء ناقصات الموهبة والخيال. هناك أمل في عشرات النساء اللواتي صار الرسم صنعتهن وقدرهن في الوقت نفسه. سيكون الإلهام سعيدا لأنه لن يفارق مكانه. لقد عاد الجمال إلى بيته. الأنوثة وقد استعادت سلطتها.

رندا مداح

فنانة تقاوم احتلال الذاكرة

"أفق خفيف" هو عنوان فيلمها القصير الذي شد إليها الأنظار. ولكن هل كان ذلك الأفق خفيفا حقا؟ سيكون علينا أن نعتبره فيلما روائيا، بالرغم من أنه يخلو من الحوار. فيلم روائي طويل بالرغم من قصره بسبب استغراقه في القبض على لحظة شقاء أبدية. بطلته تمارس الحياة باعتبارها حدثا عبثيا لا يمكن تفاديه، بل ليس المطلوب تفاديه.

كتب جون بيرجر وهو يخاطب رندا مداح "كأنك تحملين حصى الجولان بيسراك وبيمناك ترسمين أحشاءها" لم يكن ذلك تعليقا على الفيلم ذي المغزى الفلسفي العميق بالرغم من بساطته. فالفيلم الذي صور بكاميرا ثابتة هو عبارة عن مشهد واحد، لم تنجح الريح في تغييره.

سوزان عليوان



رندا مداح



فاطمة لوتاه

الخراب الذي يؤسس للنسيان

امرأة تنظف أرضية بيتها الذي هدمته الحرب. تلك المرأة لا تفكر في سؤال من نوع "ما الذي تفعله؟" فهي لا ترى أهمية لذلك السؤال. ذلك لأنها صارت محكومة بأن تقوم بما تفعله تعبيرا منها عن شعورها بأنها لا تزال حية.

وبالرغم من أن مداح ولدت ومدينتها محتلة فهي لا تعرف شيئا عن مدينتها خارج قفص الاحتلال فإنها تجيد اللغة التي تكشف من خلالها عن ذلك "التضاد" الذي يستند في الطرف الآخر من معادلته إلى معرفة عميقة بالحرية.

في دقائق قليلة تزاوج رندا بين الألم والمقاومة فتقول كل شيء عن ذلك الوجود الإنساني العميق الذي تخطى بدلالاته كل ما علق به من مقولات سياسية. فذلك البيت الذي تقوم المرأة بتنظيفه ليس بيتا مؤجلا بل هو بيت اللحظة الراهنة التي لا تقع في زمن بعينه. وهو ما يعني أن الأمر لا يتعلق بحروب، طرفاها الذاكرة والنسيان.

لا تفكر الفنانة التي لطالما رسمت بالقلم الرصاص بطريقة واقعية، عملية كما قد يُخيل للبعض. فهي تقاوم الذاكرة مثلما تقاوم بالقوة نفسها النسيان. هناك ما يجعلها تشعر بالوحشة إذا لم تستنفر قواها من أجل "مديح الحياة الحقة" وهو ما تعلمته من أجل أن تخلص لفعل المقاومة.

في معرضيها "ربطة شعر" برام الله و"ترميم" بباريس كانت نحاتة ورسامة، غير أنها في الحالين كانت قد أشهرت عن نزعتها التي تتخطى الرسم والنحت لتصل إلى إعادة تركيب الكائن الذي يفاجئ نفسه بحضوره المدوّي. بالنسبة إليها، وهي التي اختبرت ما الذي يعنيه

أن تكون الحياة أشبه بمسرح العرائس، فإن الدمية هي الكائن الحي الوحيد الذي يمكنه أن يقول الحقيقة. حقيقته وحقيقة الآخرين. تعذب رندا مداح مشاهدي أعمالها حين لا تطري ذائقتهم الجمالية بل تفتتها وتهلكها وهي في ذلك إنما تروّج لعذابها الذي يتعامل معه الكثيرون باعتباره مناسبة لإحياء الذاكرة.

بحثا عن مكان خفي

ولدت رندا مداح في قرية مجدل شمس بالجولان المحتل عام 1983. بعد أن أنهت دورة في النحت والرسم في مركز أدهم إسماعيل بدمشق عام 2003 انتقلت إلى كلية الفنون الجميلة بجامعة دمشق لتدرس النحت ما بين عامي 2005 و2007. انضمت بعدها إلى دورة أقيمت في القدس لتعلم فن الكرافيك. توزع نتاجها الفني بين الرسم والنحت وصناعة الأفلام.

أقامت الفنانة معرضها الشخصي الأول "ربطة شعر" برام الله عام 2016. تضمن ذلك المعرض منحوتات نُفّذت بالبرونز والطين والجبس. أما معرضها الثاني وكان بعنوان "ترميم" فإنها أقامته بباريس عام 2018 وتضمن أعمالا نُفذت من خلال فني الفيديو والفوتوغراف إضافة إلى إنجاز أعمال إسمنتية. سلطت الفنانة في ذلك المعرض الضوء على مقاربة الهدم والترميم. هدم المكان واقعيا والفشل في محاولة إحيائه في الذاكرة. أقامت أيضا معرضا من غير عنوان في قاعة "أوربيا" بباريس أثناء إقامتها الفنية هناك. كان ذلك المعرض مخصصا لأعمال نُفذت بالرصاص على الورق. حصلت رندا على جائزة الامتياز من مؤسسة تاكيفوجي اليابانية.

تركز مداح في أعمالها على الصدمة التي تنطوي عليها سرديات العلاقة بالمكان الذي تم اخفاؤه بطريقة مقصودة.

صانعة معادلة هويتها

بالنسبة إلى رندا مداح فإن الموضوع الذي يشغلها لا يتعلق بحرب هويات. لا تظهر الفنانة حماسة للدفاع عن هويتها السورية في مواجهة الضم الإسرائيلي للجولان. هناك شيء له علاقة بالبعد الإنساني لوجودها المعلق يدفعها إلى رفض منطق الاحتلال. هنا بالضبط تكمن قيمة الدفاع عن فكرة أن يكون الإنسان حرا ومستقلا ولا يتم تحريكه عن طريق خيوط كما يحدث للدمية في مسرح العرائس. العالم ليس مسرحا والحياة ليست مسرحية. تسعى الفنانة إلى مزج الشقاء بالسخرية من أجل أن تقف على الضفة المضادة.

صحيح أن الفنانة استلهمت حياتها الواقعية غير أنها اهتدت عن طريق الفن إلى اللغز الذي تنطوي عليه إقامة المرء في مكانين، بالرغم من أنهما يبدوان كما لو أنهما مكان واحد. المكان نفسه. تلك مسألة ذات بعد إنساني، نجحت رندا في وضعها على طاولة التشريح لتمسك من خلالها بعناصر شخصيتها التي تكونت في ظل الاحتلال من غير أن تنقطع عن أصولها.

رندا مداح هي ابنة ذلك التناقض وهي في الوقت نفسه صانعة معادلاته. الفنانة التي لا تصر على أن تستعيد هويتها بقدر ما يهمها أن تصنع تلك الهوية. إنها تمد يدها إلى عجينة لم يجرؤ على استعمالها أحد من قبل. الإنسان باعتباره سيد مصيره. لذلك فإنها لا تبالغ في وطنيتها، بل إنها لا تتخذ من تلك الوطنية عصا تتوكأ عليها من أجل شراء تعاطف المتلقي. تقاوم رندا تلك العاطفة المستباحة. لديها دائما ما تقوله خارج المساحات المشتركة. نزعتها الفردية تفرض عليها أن تكون حرة في ما تقول بعد أن حررها الاحتلال من الخطاب الرسمي

تناقض آخر لن تكون رندا معنية في الدفاع عنه.

نموذج لجمال مضاد

تستعيد رندا مداح جزءا من تجربة الفنانة الفرنسية "الأميركية" لويزا بورجوا التي كانت مولعة بتعليق منحوتاتها البشرية بخيوط تتدلى من السقف وهو ما فعلته رندا. غير أن هناك فارقا كبيرا في القصد بين الفنانتين. فبورجوا لم تتخط الجانب الشكلي لمسألة العرض فيما ذهبت رندا بعيدا حين فعلت ذلك مدفوعة بأسباب فلسفية عميقة سبق لي أن تناولتها حين الإشارة إلى مسرح العرائس.

وإذا ما كانت مداح متمكنة من حرفتها رسامة ونحاتة وهو ما صار أمرا مثيرا في ظل انخفاض مستوى الحرفة لدى معظم الفنانين عبر العقود الثلاثة الماضية فإن طريقتها في التفكير في الفن تتجاوز حدود المعالجة التقليدية للمواد والعناصر والموضوعات. فهي ومن بدء تجربتها الفنية كانت تميل إلى التعامل مع الفنون المعاصرة إلى جانب عدم تخليها عن الرسم والنحت. وهو ما بدا واضحا في عروضها.

ما فعلته رندا على هذا المستوى يستحق المديح لما انطوت عليه محاولتها من تجديد تمثل في إقامة وشائج بين فني الرسم والنحت والفنون المعاصرة التي لم تعد مجرد تقنيات بل هي طرق ثورية جديدة في التفكير في الفن ومن خلاله، يتجاوز الفنان من خلالها العلاقة التقليدية بينه والمجتمع والتي كانت قائمة على فرض الجمال سعيا وراء النموذج الكامل.

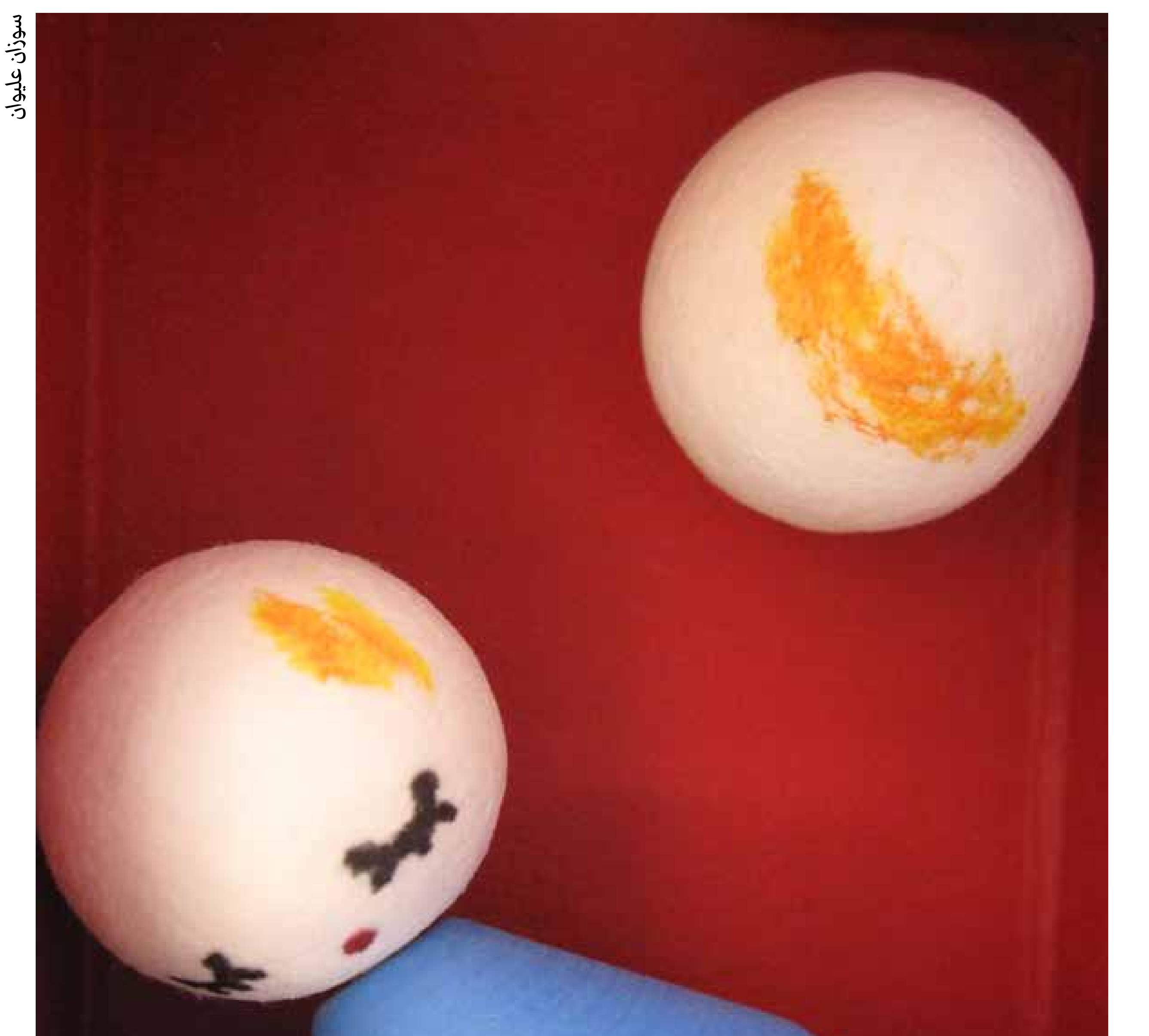
لقد تعلمت رندا من الشقاء دروسا عديدة. وما انفتاحها على مناطق ملغومة بالأسئلة إلا واحد من تلك الدروس. بالنسبة إليها فإن الفن في جوهره لا يشرح ولا يجيب لا يشيع الاطمئنان.

وضعت رندا موهبتها في خدمة قضية ذات خصوصية، غير أنها عن طريق إخلاصها للفن نجحت في الكشف عن البعد الإنساني الشامل لتلك القضية.

سوزان عليوان

ترسم بيدي طفلة الشعر

يخشى المرء وهو يدخل إلى عالمها من أن يقع ضحية لعملية تضليل. فتلك امرأة تجيد مهارات لا يعرف أسرارها سوى الأطفال. في الشعر والرسم على حد سواء. هناك تلقائية تقع مباشرة من غير تمهيد مسبق. وهو ما يفخخ البداهة بأنواع مختلفة من المفاجآت. إنها أليس التي انزلقت إلى بلاد العجائب.


سوزان عليوان

ابنة الاختراع الشخصي

منذ البدء قررت أن تكون ملك نفسها. تهذي بما تراه صحيحا. عن طريق يدها ولسانها قالت شيئا مختلفا. لا أحد يملك سببا للاعتراض على ما تفعل. الطفلة التي تصف ما تراه في حاجة إلى أن يستعير أحد عينيها لكي يرى ما رأته وإن لم يفعل فإن عليه أن يظل صامتا.

لذلك صمت النقد بشقيه الأدبي والفني في البداية عن الحديث عن تجربتها.

لم يكن ذلك ليهمها وهي التي اخترعت حديقتها خارج الوصفات المتاحة لنمو النباتات. ليست لديها زهرة فائضة لتضحي بها. سوزان عليوان متقشفة إلى درجة أنها تستغني عن الجمل مقابل الحصول على كلمة تشبهها. تفعل ذلك في الرسم أيضا. لذلك فإنها لا تحتاج إلى ما يحتاجه الآخرون فجربت أن تنشر كتبها بطريقتها الخاصة ونجحت.

إنها ابنة الاختراع الشخصي ومقاومة الطاعة.

هي طفلة الشعر العربي الأبدية التي لا تنتظر الاعتراف من أحد. فهي أصلا لم تعترف بمؤسسات النشر ولم تقع عينها على الجوائز وقبل ذلك فإنها لم تبحث عن قارئها، بل تركت الأمور كلها للصدفة. سيكون اللقاء ممتعا بين عابرين.

بالنسبة إليها فإن كل شيء كان يجري باعتباره شأنا شخصيا.

كان جليا أنها لا تبحث عن الاعتراف بها شاعرة ورسامة. ذلك آخر ما يهمها.

المتمردة التي صنعت حياة

ولدت سوزان عليوان عام 1974 في بيروت من أب لبناني وأم عراقية. قضت سنوات طفولتها بين إسبانيا وباريس والقاهرة. عام 1997 تخرجت من قسم الصحافة والإعلام في الجامعة الأميركية بالقاهرة. بعدها عادت إلى بيروت ولا تزال تعيش فيها. عام 1994 أصدرت كتابها الأول "عصفور المقهى" بطريقة لم تكن مألوفة في العالم العربي. ظل ذلك الكتاب محتفظا بصفته دفترا شخصيا حتى بعد طباعته بشكل محدود. زودته برسومها التي لا تبحث عن اعتراف رسمي. رسوم تذكر بتلك التخطيطات التي رسمها أنطون دي سانت إكزوبيري من أجل كتابه العظيم "الأمير الصغير".

ذلك الكتاب هو مفاجأتها الشخصية التي صارت بالنسبة إليها خط حياة. تتالت أعمالها الشعرية في الصدور بالطريقة عينها من غير أن تبحث عما يمكن أن يكرسها ثقافيا. "بيت من سكر" الذي صدر عام 2007 عن الهيئة العامة لقصور الثقافة في مصر ضمن سلسلة "آفاق عربية" وهو عبارة عن مختارات من شعرها هو الكتاب الوحيد الذي أفلت من مخطط تمردها.

صانعة كتب هي لكنها كتب من طراز خاص. كتب يحيط بها الخيال من كل جانب. لا تنتمي إلى جنس بعينه من الكتابة إلا إذا اعتبرنا الدفاتر الشخصية نوعا من الكتب التي لا يمكن إدراجها في المكتبة الرسمية.

سوزان عليوان شاعرة ورسامة. غير أنها لا تنظر إلى الصفتين باعتبارهما زيين رسميين تظهر من خلالهما على مجتمع تمردت عليه في وقت مبكر ولا تزال تنظر إليه بعين متمردة. من خلال الشعر والرسم باعتبارهما عالما واحدا صنعت عليوان حياة تناسبها هي مزيج من أشكال وأصوات وروائح تنتمي إلى زمن مطلق. زمن يسخر من تحولاته الخارجية، ذلك لأنه يعيش التحول من الداخل.

كتبت عليوان ورسمت من أجل ألاّ تكون جزءا من القطيع الفني والشعري. في كل ما فعلته كانت تسعى إلى تأكيد انفصالها.

طفلة الشعر الأبدية

"قصيدة واحدة وحيدة، هي كل ما أعترف به الآن من ديواني الأول" هذا ما كتبته عليوان في موقعها الإلكتروني. اعتراف لم يسبقها إليه شاعر عربي بالرغم من أنهم يحذفون الكثير من أشعارهم الأولى كما لو أنهم لم يكتبوها. تقول "الليل لا يتسع لأرقي/البكاء لا يتسع لدمعي/أصدقائي لا يتسعون لي/وحده الموت يتسع" في كتابها "لا أشبه أحدا". تجازف الشاعرة في صدقها لا من أجل أن تكون مختلفة بل من أجل أن تسترجع ذاتها قبل الكلمات والأصباغ. "بنت تشبهني/حين كنت أشبه نفسي"، ترتب أحوال بلاغتها وعلاقتها بالزمن من أجل أن تتطابق صورتها في المرآة مع ذاتها المتخيلة. هناك مساحة موحشة تفصل بين مكانين متخيلين تملأها الشاعرة بالكلمات التي تخدش بهوائها كل حجر تمر به. تكتب من أجل الطفلة التي تنتظرها في المستقبل فهي لا تستعيد جنة حُرمت منها. الكتابة بالنسبة إليها هي خلاصة ما سيأتي وليس استرجاعا لما مضى. "هل من عقاب أكثر من الزمن" تقول وهي التي عرفت كيف تفلت باعتبارها طفلة الشعر التي لن تكبر.

أين تقع القصيدة؟

تحتل الصور المكان الأبرز في عالمها الذي لا يكف عن التذكير بصغره وهو ما ينطوي على الكثير من الخداع الذي ينسجم مع روح اللعب الشعري. في ذلك العالم لا تتصادم الكلمات ولا تتداخل أو تتقاطع ولا ينفي بعضها البعض الآخر إلا من أجل خلق صورة، تبدو كما لو أنها في حد ذاتها الهدف الذي تسعى الشاعرة إلى الوصول إليه. غالبا ما تتلاحق الصور لاهثة وهي تتبع تقنية التعريف. في قصيدة بعنوان "غربة" تقول "بطاقتي مصباح متدل ممن دمعة/قصائدي أطفال شاحبون/ذاكرتي نافذة لا تطل/غربتي غيمة في يدك" أربعة تعريفات هي أربع صور هي كل شيء ولا شيء آخر. أين تقع القصيدة؟ تعلمت عليوان من الرسم ألاّ تقف طويلا عند الموضوع، فهو ذريعة لشيء آخر، شيء يتجاوزه إلى سواه. "رغم حدة الألم سأستمر في تصديق ما لا أراه" وهو ما يعني اختراق سطح الصورة، هي مرآة وصولا إلى أعماقها. هناك حيث تقع القصيدة التي لا تكتفي بوصف أحوالها أو خلق مناخ شعري.

الظاهرة التي لا تتكرر

لقد كُتب الكثير عن تجربة الشاعرة والرسامة سوزان عليوان. مقالات حاول كتّابها أن يزجوا بعليوان في التظاهرة الرسمية للشعر في العالم العربي. وهو أمر قد لا يزعج الشاعرة كثيرا غير أنه بالتأكيد لن يكون مصدرا لسعادتها. فما فعلته طوال أكثر من عشرين سنة لن يتسع له الدرس النقدي المكرس الذي يخطئ بالتأكيد الطريق إليها باعتبارها ظاهرة تعلن عن اختلافها خارج مقاييس الاختلاف المتعارف عليها ثقافيا.

كونها ظاهرة لا يقلل من قيمة ما كتبت. بل إنه يضفي عليه هالة هي ليست منه، غير أنها تقدمه باعتباره حدثا غير مسبوق. وهو كذلك في الواقع. شعريته التي تقوم على البوح، خفيض الصوت، القريب من التفاصيل لافتة بطريقة مدهشة. ما كتبته عليوان في مجال قصيدة النثر يؤهلها للوقوف في منطقة خاصة فهو لا يشبه تجارب الآخرين التي غلب على معظمها طابع الاستسهال والتبسيط والعجالة.

سوزان عليوان شاعرة بعمق. جملها صافية ومعانيها قوية وبناؤها متماسك. ليس هناك هذر ولا تعتمد على مبدأ الصدفة في خلق صورها. وهو ما يلاحظه المرء حين يقرأ كتبها الشعرية متسلسلة. تسلقت عليوان السلم درجة بعد أخرى حتى وصلت الى المرحلة التي هي فيها الآن. غير أن ذلك كله لا ينفي القيمة الاستثنائية التي تكتسبها تجربتها الشعرية من الظاهرة الفريدة التي مثلتها، كونها لا تزال ممسكة بدفاترها الشخصية.



فاطمة لوتاه

فاطمة لوتاه

المسافرة بين الألم والجمال

تقيم في بيئتين. في ثقافتين. في عالمين وليس بينهما. نجحت في أن تجمع غربتها وحنينها في سلة واحدة وهي السلة ذاتها التي جمعت فيها الصحراء والغابة في خيال عالمها.

لا تفكر بهويتها ما دامت تعمق في كل لحظة تفكير صلتها بالرسم. سيكون لديها دائما فائض من الأحلام يكفي لكي يهب التجريد الذي تمارسه بدعة وخفة قوة تؤكد من خلالها هويتها التي تستمد عناصرها من شخصيتها .

في مرايا تحولاتها

المرأة التي انتصرت على الضياع بالرسم كانت متمردة على كل شيء. على الرسم أولا. منذ بدء مسيرتها الفنية توزعت اهتماماتها بين الرسم وفن الأداء. وهو ما جعلها تنعش حياتها بالحركة، ما أضفى على رسومها طابعا حركيا.

الفنانة الإماراتية فاطمة لوتاه تعرف أن وجهها الحقيقي لا يمكن أن يختصره ظهورها في لحظة بعينها. وجهها هو كل الوجوه التي ظهرت من خلالها. لذلك تفضل أن تلعب مع الأطفال في ورش عمل، تستعيد من خلال تلك الورش براءة وجه أخذته مرايا تحولاتها. مشت على المسرح بقدمين واثقتين وشغفت بالشعر باحثة عن لحظة توازن بين العقل والعاطفة. من المسرح والشعر وصلت إلى الرسم محملة بخيال الصور، بظلالها التي كانت تشكل خزينا وجدانيا في ذاكرة، ستكون مفتوحة على شوارع لا تنتهي في مدن لا تتشابه.

وحين استقر بها الحال في فيرونا الإيطالية لم تلتفت إلى بلادها باعتبارها البلاد التي هناك.

رندا مداح



فلا شيء مع الرسم يسمح بالنسيان. لم تلجأ إلى فكرة أن تكون وسيطا أو أن تنشئ عالما وسطا. أبقت الكل في مكانه حين أدركت أن كل ما تحتاجه أن تكون لها خطوتان. خطوة هنا وخطوة هناك.

أما أين الهنا وأين يقع الهناك؟ فهو سؤال لم تشعر بالحاجة إلى البحث عن إجابة عليه. سيكون الـ"هنا" معها أينما كانت.

مغامرة لوتاه في الحياة هي ذاتها مغامرتها في الرسم. رحيل مستمر في المكان الذي يُسمى مجازا، غير أنه لا يملك اسما حين يتعلق الأمر بحقيقته الروحية. أن تكون مسافرا دائما فإن شيئا من التحليق يعلق بروحك كما لو أنه جزء منها.

لوتاه المسافرة بين مكانين وثقافتين وعالمين تعرف أن كل ما تفعله يمكن اختصاره بتلويحة روح هائمة.

فنانة الأداء الغاضبة

ولدت فاطمة عبد الله لوتاه في دبي عام 1955. منذ طفولتها كان الرسم خيار حياتها الوحيد. بعد سنة قضتها في بغداد في دراسة الفن قررت لوتاه الانتقال إلى الولايات المتحدة لدراسة الفن هناك بدءا من عام 1979 لتنهي دراستها عام 1983. بعدها ذهبت لوتاه إلى إيطاليا لتدرس وتقيم في مدينة فيرونا. لا تزال هناك حتى هذه اللحظة بالرغم من أنها لم تغب عن بلدها الإمارات.

ما تعلمته في بغداد يُعد أساسيا في تجربتها الفنية. هناك تعلمت قواعد الرسم وأحبت بغداد كما لم تحب مدينة أخرى. سنوات الدراسة الأميركية فتحت أمامها أبواب الحرية في اتباع الأساليب الفنية وصولا إلى ما يمكن أن تعتبره علامتها الشخصية. أما في إيطاليا فإنها تعرفت على الفنون المعاصرة وبالأخص فني الحدث والأداء الجسدي (بيرفورمنس). مزجت لوتاه بين الرسم وفن الأداء، فكانت ترسم أمام الجمهور بعد أن تكون قد اختارت القضية التي يتمحور حولها ما سترسمه وهي تؤدي أمام الجمهور دورها الحقيقي. وغالبا ما كانت حكاياتها عن النساء.

بعد سنوات الثمانينات التي قضتها وهي ترسم بغضب توقفت لوتاه عام 1991 عن الرسم ولم تعد إليه إلا عام 2000. عرضت أعمالها في باريس مرات عديدة غير أنها تشير باعتزاز إلى تجربة العرض المشترك مع الشاعرة والرسامة ميسون صقر القاسمي في قاعة اليونسكو. أقامت لوتاه معارض شخصية في عدد من المدن الإيطالية، غير أنها حين أقامت مرسمها الشخصي جعلت منه قاعة لعروضها.

حين صارت تعود إلى بلدها الامارات في زيارات منتظمة أقامت عددا من المعارض كان أهمها "غزل" و"نساء بعطر العود" غير أن اهتمامها بالجانب التفاعلي في الفن دفعها إلى إقامة صالة للعروض الفنية في دبي، صارت تستضيف تجارب فنية قادمة من مختلف انحاء العالم.

ابنة الحياة بمفاجآتها

فاطمة لوتاه فنانة تجريبية. لا تصل إلى شيء حتى تتركه من أجل البحث عن شيء آخر. فهي وإن كانت تنظر بتواضع شديد إلى صفتها فنانة فإنها تركز على حقيقة أن الفنان يقود جمهوره في عملية تفاعل جمالي لن تنتهي. ذلك لأن الطرفين، الفنان وجمهوره يستمران في خوض مغامرة مجهولة النتائج. "نعرف الباب ولا نعرف إلى أين يؤدي" تقول الفنانة وهي تصف ببلاغة علاقة الفنان بالفن.

كما في حياتها فإنها في رسومها تقيم علاقات بين متناقضات. وهي لذلك تميل إلى الأسلوب التجريدي. من خلاله يمكنها أن تكون في عالمين باعتبارها مواطنة كونية. ولأنها تقيس الأمور كلها من منطلق روحي فقد كانت كل لحظة رسم تساوي لحظة عيش والعكس صحيح أيضا. تتحول في كل لحظة عيش ويتحول أسلوبها في كل لحظة رسم. لذلك فإنها حين عادت إلى مدينتها وقد صارت أخرى استعادت الروح الخارقة التي تجسدها الصحراء، هناك حيث تقيم ذاكرتها البصرية التي لم تمح تفاصيلها الأسفار. ما من شيء رسمته في حياتها إلا وكان للصحراء نصيب فيه. تلك ذاكرة لا تليق إلا برسامة من نوع لوتاه، تتغير كلما استجد شيء من حولها. إنها ابنة الحياة التي تعدنا بما لا نتوقعه من مفاجآت.

كل عطر يعيدها إلى البيت

في معرضها "غزل" الذي أقامته في دبي عام 2009 وكانت قد أقامته في وقت سابق في فيرونا اكتشفت فاطمة لوتاه الفرق بين أن يكون الفنان حروفيا في العالم العربي وبين أن يعرض لوحات حروفية في الغرب. كان ذلك الاكتشاف بداية لتعرفها على متلقي أعمالها العربي. وهي تجربة سنصفها بالصعبة غير أنها كانت ضرورية بالنسبة إليها. ذلك لأنها في محصلة ما فعلته كانت تستلهم عالما يقيم فيه ذلك المتلقي.

النساء اللواتي رسمتهن كن نساء ذلك العالم. ما من عطر مر بها إلا وذكّرها بالعطر الذي كان أبوها يتركه في بيتهم بعد خروجه. إنها كائن يخترقه الحنين بطريقة مختلفة. طريقة لا يظهر عليها أي أثر من ميوعة رومانسية. تعلمت لوتاه الحنين الواقعي وهذبته. وها هي ترسم نساءها كما لو أنها تثني على تولوز لوتريك.

هناك ما هو ثابت في تجربتها. ذلك عالم تكشف عنه لوحاتها. وهناك ما هو متحرك وهو ما نستدل عليه من خلال أعمالها بتقنية الديجيتال.

لوتاه ليست من النوع الذي يغريه البقاء في مكان واحد، حقق من خلاله شهرة من نوع ما. ما يهمها أن تكون موجودة في قلب حدث، يمسها إنسانيا. وهو ما وجدته في متابعة أحوال الشعوب في منطقتنا. حققت من خلال رسومها بتقنية الديجيتال والتي كانت تنشرها على وسائط التواصل الاجتماعي ما كانت تحلم به. الفنان باعتباره كائنا تفاعليا، فهي تتفاعل مع الحدث وتصنع حدثا يتفاعل معه جمهورها. وهو جمهور لم يتح لها من قبل التعرف عليه ومن المؤكد أنها لن تراه.

اخترعت فاطمة لوتاه لغة رفيعة للتواصل من أجل أن يكون الجمال هو الهدف.

شاعر وناقد عراقي مقيم في لندن

فنانة الجسد والاستفزاز

تجربة الفنانة الصربية مارينا أبراموفيتش

عزالدين بوركة

تُعتبر الفنانة الصربية المعاصرة مارينا أبراموفيتش (1946) من رواد فن البرفورمانس (الأداء الفني)، المنتمي إلى براديغم الفن المعاصر، إذ اشتهرت بعروضها الاستفزازية والمثيرة للجدل، رفقة شريكها الألماني الفنان يولاي؛ حيث قاما بدراسة -في تجارب عديدة- العلاقة بين جسدين وفكرين في دينامية سيكولوجية للجسد. لهذا فأعمالها إلى جانب كونها أعمالا أدائية فهي تنتمي إلى خانة "فن الجسدي" الذي تعتبر أبراموفيتش رائدة من رواده، والذي هو مجموعة من الممارسات والأدوات التي تضع لغة الجسد في قلب عمل فني. وفي بعض الحالات، يجعل الفنان جسده عملاً فنياً بحد ذاته، والحالة هنا أعمال الفنانة أبراموفيتش الجريئة والتي اشتغلت على جسدها ضمن سياقات إبداعية معتمدة على تنصيبات فنية أو الأداء الحي أو المسجل (فن الفيديو)، وغيرها من التوجهات الفنية التي تغذي الممارسة الفنية المعاصرة التي انطلقت منذ منتصف القرن الماضي.

تعد تجربة مارينا أبراموفيتش جزءًا هاما من الحركة الفنية للفن الجسدي، إذ لم تتهاون عن عرض جسدها في أوقات مختلفة طيلة مسارها الفني، للخطر. وقد كادت تفقد حياتها أثناء تنفيذ أحد أداءاتها الفنية، حيث وُجد في حالة احتضار بسبب الاختناق تحت ستار من النيران. ومع ذلك، فإن الهدف من كل أداءاتها ليس الإثارة، بل إن أعمالها هي سلسلة من التماهي مع التجارب التي تقوم بها، في عملية تسعى من خلالها إلى إعادة تعريف الحدود، أي السيطرة على الجسد، والعلاقة بين الفن والمؤدي، في تركيب فني يحاول معالجة الرموز التي تحكم المجتمع. وبالتالي، يمكننا القول إن مشروعها الفني له هدف طموح وعميق وهو جعل الناس أكثر حرية. لهذا نستعرض في نصنا، أهم أداءين قامت بهما هذه الفنانة التي لا تتوقف على استفزاز الجسد والمجتمع..

نخبة المجتمع والفتك بالجسد

لم تتوقف أبدا إلى يومنا هذا الفنانة الصربية المعاصرة، مارينا أبراموفيتش، على القيام بأعمال/أحداث فنية قائمة على "عنصر" المخاطرة القصوى، إذ تضع جسدها بالخصوص إزاء مغامرات جسدية لمعالجة قضايا اجتماعية ونفسانية وهوياتية وسياسية وجنسانية... جاعلةً المتلقي جزءا فعالا في عملية خلق الحدث الفني، بل فاعلا أساسيا في أهم مغامرة كادت تؤدي بها إلى الوفاة في حالات معينة، من بين كل البرفورمانسات التي قامت بها. حيث قامت سنة 1974، ببرفورمانس جد خطير، اختارت له "إيقاع" عنوانا بارزا، في مغامرة مثيرة جاعلة جسدها "غرضا حرا" لكل ما يرغب المتلقون القيام به، لمدة ستة ساعات متواصلة، حيث ظلت الفنانة واقفة دون حراك. واضعة ورقة توضيحية كتبت فيها:

"على الطاولة يوجد 72 غرضا، يمكنكم بها أن تقوموا بما تريدونه فيّ.

برفورمانس.

أنا غرض.

أتحمل كل المسؤولية لما سيقع في هذا الحيز الزمني.

المدة الزمنية: 6 ساعات/20:20.

ما قبل العاصفة

انقسمت الأغراض إلى فئتين. إحداها تتكون من "أغراض ممتعة"، والأخرى "أغراض فتاكة". الأشياء الترفيهية غير مؤذية تمامًا، فهناك ريش وزهور وعنب وعطور ونبيذ وخبز... ومن بين الأشياء المدمرة توجد سكين ومقص وشريط حديدي وشفرات حلاقة ومسدس مع خرطوشة...

في ظل الساعة الأولى لم يجرأ أحد من الحضور أن يقترب إلى "الغرض/الفنانة"، سوى الصحافيين الذين بدؤوا بالتقاط الصور، ومن ثم سيتجرأ أحد على معانقة وتقبيل العارضة/الغرض، التي لم تتفاعل بأيّ إشارة رفض، ما سيحمّس الآخرين على الاقتراب وحمل الأغراض والتعامل بها بحرية على جسد الفنانة المعروض. إذ سيقدم لها أحد وردة لتحملها.

إنها فقط لحظة عاطفية هادئة قبل العاصفة. سيستمر الهدوء واللعب بالأغراض الممتعة وجسد الفنانة بلطف، إلى حدود الساعة الثالثة، حيث سيتجرأ بعض المتلقين على حمل جزء من الأغراض التدميرية... فكان الحدث الانقلابي،



بداية العاصفة

فجأة أخذ أحدهم السكين وجرحها في فخذها، جرحا غير غائر. وهنا العاصفة أعلنت عن قوتها: مُزقت ملابسها بشفرات حلاقة وجرحها رجل عند رقبتها قبل أن يشرب بعضا من دمها. أما أحدهم فحاول الاعتداء عليه جنسيا. لكن التعذيب لم ينته بعد عند هذا الحد، بل سيزداد حدة.

تتذكر مارينا أبراموفيتش آخر ساعتين فتقول "شعرت بالاغتصاب، مزقوا ملابسي، وألقوا أشواكاً وردية اللون في بطني، وضربوا مسدساً على رأسي".

سيصل البرفورمانس إلى ذروته القصوى، حينما سيصوّب أحدهم المسدس المحشوّ صوب رأس الفنانة التي ظلت صامدة كغرض ميت. حينما سيتم إيقاف الأداء، الذي أثبت ما أرادت أبراموفيتش إثباته.

يكشف لنا هذا العمل الأدائي المستفز عن أفظع ما يتعلق بالأشخاص مهما كان وضعهم الاعتباري والمادي والثقافي، إذا أخذنا في الاعتبار أن المتلقين في هذه الحالة أناس من "النخبة". ويوضح البرفورمانس مدى السرعة التي يمكن أن يقررها الشخص الذي يؤذيك عندما يُسمح له بذلك، مما يدل على مدى سهولة تجريد شخص من إنسانيته، بل إن الإنسان "شر تكبته الحضارة إلى حين". في هذه الحالة الفنانة غرض/شخص لا يدافع عن نفسه، مما يدل على أن غالبية الناس "الطبيعيين" يمكن أن يصبحوا عنيفين جدًا في الأماكن العامة إذا أتيحت لهم الفرصة. وهذا ما عبّرت عنه الفنانة وأوصلته بأدائها الفني هذا.

الجسد وسلاح الثقة

وفي أحد أشهر أداءهما الفني "بقية الطاقة"، تمت تأديته في أمستردام عام 1980، نبَّلا قوس نبال بسهم أمسكه يولاي، بينما تمسك أبراموفيتش القوس، في وضع مثير ومخيف، حيث يتوجه السهم مباشر إلى قلب الفنانة، التي تمدّ القوس بكل قوة جسدها لمدة تجاوزت أربع دقائق. وقد ثبّت الفنانان ميكروفونات قرب قلبيهما، لرصد دقات القلبين اللذين بدأ يرتفع ويرتفع معدل سرعة نبضاتهما مع مرور الدقائق.

يضعنا هذا الأداء الفني الجريء إزاء ضرورة إعادة النظر في مفهوم الثقة الذي يربط الأفراد فيما بينهم، هذا المفهوم الذي على أساسه بنيت المجتمعات وقامت الدول، ومدت جسور التجارة وتقوّت العلاقات الاجتماعية والأسرية والصداقة... فإلى أيّ حدّ يمكن أن يثق الواحد منا في الآخر؟ وإلى أيّ حد يمكن أن نأمن حياتنا ونحن نضعها في يد الآخر؟ أوليست الثقة سلاحا قاتلا؟ أليست الثقة كقوس النبال، سلاح واحد في يد طرفين، إلا أنه في جهة واحدة قاتلة؟ ولكن ألسنا دائما في حاجة لقوة الآخر الذي نحن مجبرون أن نضع كامل الثقة فيه؟

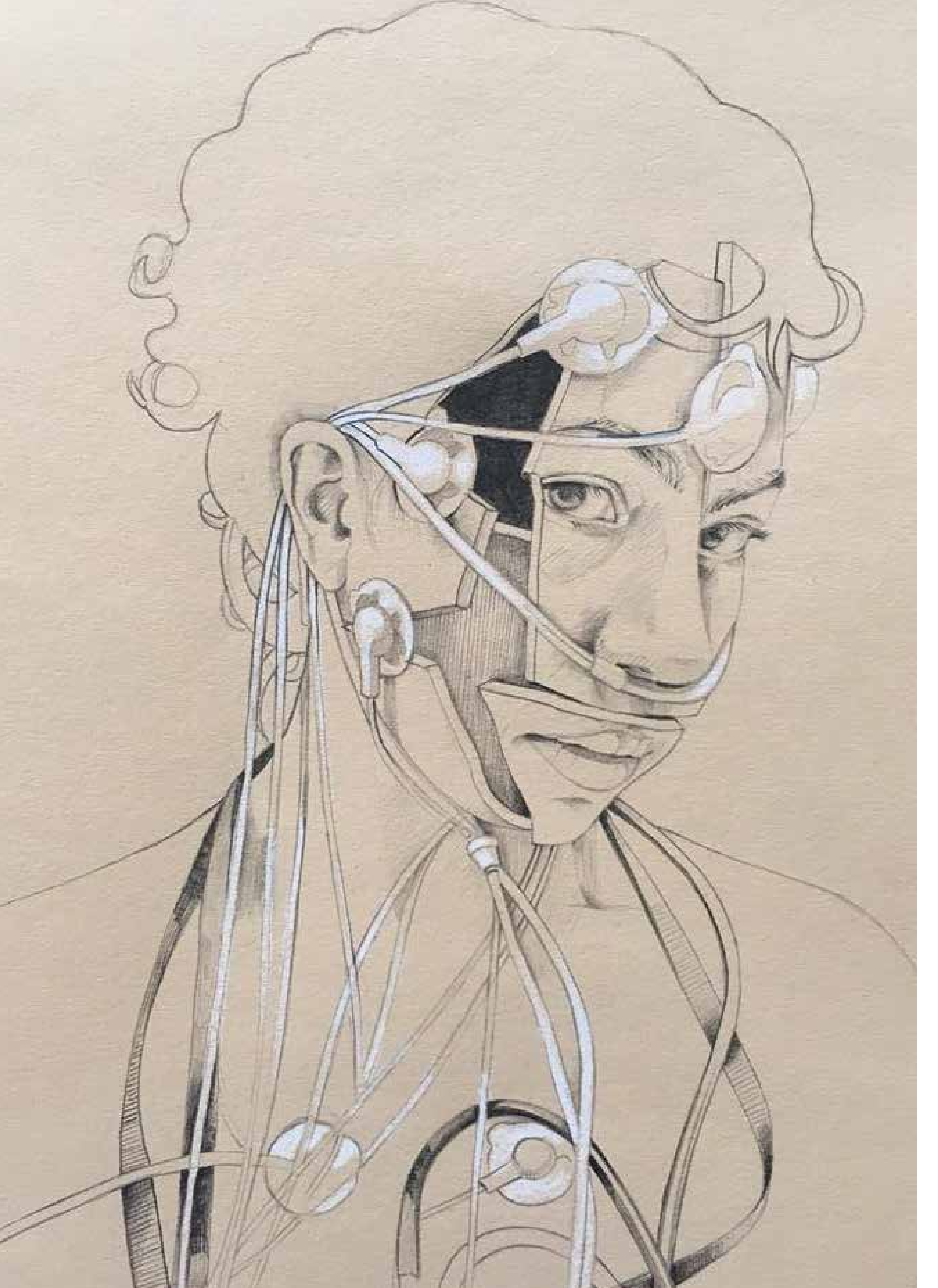
هذا ويعدّ هذا البرفورمانس من أقل البرفورمانسات التي أدتها الفنانة الصربية مدة زمنية، إذ استمر لأربعة دقائق و12 ثانية فقط. واضعاً المتلقي إزاء ارتباك كبير واندهاش يجعله مجبرا على إعادة التفكير في مفهوم العلاقة القائمة على الثقة بين البشر على مر التاريخ. هذه العلاقة التي جعلت الحضارات البشرية تقوم على أقدامها، وتدفع بعجلة التطور والتقدم إلى الأمام.

لم تصب أبراموفيتش بأيّ أذى يذكر، ولم تفقد ثقتها في شريكها رغم خوفها الذي رصدته الميكروفونات من خلال قياس تسارع دقات قلبيهما، ولم يخن يولاي تلك الثقة. وإن يظل السؤال، الذي لم يجب عنه يولاي، قائما: ألم يفكر هذا الفنان، ولو لثانية، في إطلاق السهم؟ وماذا لو انفلت السهم بلا نية مسبقة، هل كنا سنفكر في "انهيار حبل الثقة"؟

يكشف لنا هذا الأداء الفني عن تلك الطريقة التي يتم بها الكشف عن الطاقة المخبأة في ثبات جسديهما (اللذان يدخلان في علاقة ثقة). ويكشف عن "استقلالهما المتداخل" القائم في علاقة جماعية لا يمكن أن يغيب فيها أحد عن الآخر.

كل هذا الاشتغال وغيره، جعل من هذه الفنانة الرائدة في مجالها، فنانة جريئة حاملة معها أينما ارتحلت جسدا تحوّل إلى منصة لمعالجة كل آفات المجتمع وتحكّمه في حرية الفرد وإرادته. إذ خلال ما يقرب من خمسين عامًا من العمل اللامنقطع، لم تتوقف الفنانة مارينا أبراموفيتش عن استخدام جسدها كوسيلة لتجربة فنها. في عام 1972 بالفعل، بدأت الفنانة الشابة حياتها المهنية كمدربة للفن المعاصر من خلال تقديم جسدها للجمهور، واستمرت في عرضه وجعله وسيلة تفاعل مع المتلقي الذي يعد جزءًا هاما في عدة منجزاتها الجسدية.

شاعر وباحث مغربي



عليا أبو قدور

كيف ننهض بالشباب العربي؟

فادي محمد الدحدوح

تعتبر ثروة الشباب جوهراً حيوياً للحضارة وميدان التقدم ورمزاً راسخاً في معادلة البناء والنهضة الشاملة، فهم قلب عملية التنمية ووسيلتها الرائدة والأداة الاستراتيجية الفاعلة، إنهم أهم عناصر التأثير في التنمية للوصول بمعدلاتها إلى المدى الذي يحقق أهداف خطط وبرامج مشروعات التنمية المستدامة، وبالتالي فإن العنصر البشري ممثلا بالشباب يجب أن يحتل مكان الصدارة في ميدان التنمية والإنتاج، والتحدي الأكبر الذي يعصف بالدول العربية في الواقع المعاصر هو كيف لنا أن نعمل على تحويل عنصر الشباب العربي من عنصر يشكل عبئاً على التنمية إلى عنصر يكون دافعا للتنمية.

بلا شك فإن الشباب من أهم الثروات وأثمنها في المجتمعات، ولهذا اهتمت غالبية الاتجاهات المعاصرة في العلوم الاجتماعية والإنسانية بدراسة أوضاع الشباب واتجاهاتهم وقيمهم وأدوارهم في المجتمع، لما يمثله الشباب من قوة للمجتمع باعتبارهم شريحة اجتماعية تشغل وضعاً متميزاً في بنية المجتمع.

وفي ذروة الأزمات التي تعصف بالمجتمع العربي، كان من الملاحظ أن يتأثر الشاب العربي وأن تهيمن عليه صفات التخبط في الأفكار والتذبذب في الاتجاهات التي تتحكم في ممارساته الثقافية ثنائية المضامين، والأهداف التي تتأرجح ما بين الخرافة والعلم وبين الأصالة والمعاصرة وبين الانغلاق والانفتاح، فتارة يرفض الأوضاع القائمة وتارة يعلن تقبله لها وهو ما يعزز اللاتجانس الفكري الذي ينعكس سلباً على ممارساته وردود أفعاله تجاه المجتمع.

يكتسب الشباب الكثير من القيم السائدة في الوسط الثقافي الذي يعيش فيه حيث تعد القيم في كل مجتمع معيار السلوك الإنساني، ومن الحقائق أن الشباب تحيط به مجموعة من القيم يتحرك في إطارها وتكوّن اتجاهاته نحو القضايا المختلفة في المجتمع، متأثراً تأثيراً كبيراً بهذه القيم ما يجعلها محورا لاتجاهاته وآرائه.

لذلك يجب الاهتمام بفئة الشباب والوصول بها إلى بر الأمان في ظل تصارع الأحداث من حولنا واشتداد الأزمات والكوارث التي نحياها، ومساعدتهم على السير في الطريق السليم والصحيح دون الوقوع في خضم التطرف والانحراف الفكري، وهذا لا يمكن أن يتم إلا من خلال غرس قيم ثقافة السلام الاجتماعي، وخصوصاً في المرحلة الحالية التي يواجه فيها المجتمع العربي عظيم التحديات، فالقيم تكتسب من خلال عملية التطبيع الاجتماعي للفرد ومن خلال تفاعله الاجتماعي مع الآخرين.

وعند الحديث عن ثقافة السلام الاجتماعي يمكن إبرازها من خلال مجموعة الأنماط السلوكية التي لها تأثير على الشباب في حياتهم اليومية، وتعتبر كموجّه عام لسلوكياتهم وصقل اتجاهاتهم وتصرفاتهم وتهذيبها تجاه المواقف المختلفة، فقيم ثقافة السلام الاجتماعي بما تحتويه من توجهات تعتبر إطارا مرجعيا لسلوك الشباب في المواقف المختلفة كمبادئ أخلاقية، والشباب يكتسبون الكثير من القيم السائدة في الوسط الثقافي الذي يعيشون فيه عن طريق انضمامهم في جماعات إكساب قيم ثقافة السلام الاجتماعي والاتجاهات الإيجابية والتخلص من القيم والاتجاهات السلبية، وبهذا يتم تحقيق السلام النفسي والاجتماعي بين الشباب بما يحقق التنمية الشاملة.

إن تعميق ثقافة السلام الاجتماعي لها تأثير هام على الشباب العربي، وقد يظهر هذا التأثير من خلال سلوكياتهم في حياتهم اليومية حيث تحدد القيم المرغوب فيها وغير المرغوب فيها من السلوك وهي بذلك تعتبر بوجه عام موجها لسلوك الشباب وتحدد لهم اتجاهاتهم وتصرفاتهم تجاه المواقف المختلفة، ومن جهة أخرى يحتاج الشباب إلى تنمية قيم ثقافة السلام الاجتماعي الذي ينشأ عن تحقيق الأهداف التي يسعون اليها كالشعور بالانتماء والولاء واحترام آراء الآخرين وتقبل أفكارهم واستقرار علاقاتهم مع غيرهم من خلال تنمية قيمة العمل الجماعي المشتركة وتنمية الإحساس بالمسؤولية الاجتماعية المشتركة.

إن عملية تعزيز مشاركة الشباب في المجتمع عبر تدعيم ثقافة السلام الاجتماعي لديهم تجعلهم أكثر قدرة على توظيف طاقاتهم وخبراتهم لاكتساب قيم تنموية، وعلى تحمل المسئولية المجتمعية من أجل نموّ المجتمع ومواجهة التحديات بأيسر الطرق، لترسو سفينة المجتمع بسلام وأمان ونسلك طريقة العمل الواعي في تحمل المسؤولية بدرجة عالية والوصول إلى قرارات صائبة والتحرك نحو إنجاز الأهداف المبتغاة.

باحث فلسطيني

مسرح الرعب

المخرج السويسري ميلو راو يطلق مجموعة كتب مسرحية

عمّار المأمون

تثير كل واحدة من مسرحيات ميلو راو (-1977 الآن) ضجة عالميّة، ولا تنتهي تبعاتها بإسدال الستار، بل يتطور بعضها إلى قضايا رأي عام وأحياناً تلاحقه والعاملين معه دعاوى قضائيّة بسبب ما يقدمونه على الخشبة، فراو الذي أصدر مؤخراً مانيفستو غاند، يرى في المسرح حدثاً سياسياً، ينتقد عبره أوروبا ومركزيتها وما تركته من خراب في أطراف العالم، ليحول الخشبة إلى صراع ضد المسرح نفسه وسياساته وجمهوره، باحثاً عن عدالة من نوع ما، وناشراً الرعب لدى الجمهور داخل المسرح وخارجه، فهو يريد خلخلة "الآن" من أجل تغيير المستقبل.

الرعب من أن نكون ضحايا البربريّة

بدأ مؤخراً مسرح "NTgant" في بلجيكا إصدار "سلسلة الكتب الذهبيّة" المرافقة للعروض التي يخرجها ميلو راو، الذي يشغل منصب المدير الفنيّ للمؤسسة، وذلك لتوثيق العروض والتعرف على عمل المخرج الإشكاليّ سواء في المسرح أو النشاط السياسي بوصفه أيضاً مدير مركز الاغتيال السياسيّ، الكتاب الأول من السلسلة معنون بـ"الواقعية العالميّة" ويحوي مجموعة حوارات مع راو أنجزت في السنوات الماضية، نتعرف عبرها على أسلوب عمله الذي يتحرك بين الاحتجاج السياسي والمحاكمات المسرحيّة، في سبيل خلق ما يسميه راو "واقعية ما بعد الحداثة"، تلك التي تبحث عن "الحقيقة" و"العدالة" في عالم ساخر و مسيّس ومعولم، محكوم بحكايات تتصارع، تنتصر نهاية واحدة منها ويُطلق عليها اسم حقيقة تاريخيّة، أما الكتاب الثاني من السلسلة بعنوان "أوريست في الموصل" وهو توثيق للعرض الذي أنجزه راو بين العراق وبلجيكا سائلاً عن العدالة التي ينشدها العراقيون.

لا بد أولاً من الإشارة إلى بعض أعمال راو الإشكالية التي يأخذ الواحد منها شكل كتاب وفيلم و مسرحية، فهو يوظف الأشكال الفنية المختلفة، ويعمل مع المُمثلين المحترفين والهواة الذين يلعبون أدوارهم الحقيقية على الخشبة لكشف العلاقة بين الحدث التاريخيّ وكيفية صناعته، كما في "محاكمات موسكو" التي يستعيد فيها محاكمة فرقة "بوسي رايوت" الروسيّة التي اقتحمت كنيسة وغنت ضمنها، و"محكمة الكونغو" التي يعمل فيها مع ضحايا ومساهمين في مجازر الكونغو ضمن مساحة تحمل خصائص المحكمة القانونيّة والقضائيّة، أو "أوريست في الموصل" التي يؤدي فيها ناجون من تنظيم الدولة أدوارا مسرحيّة من أجل الإجابة عن سؤال العقاب والعدالة تجاه من هددوا حياتهم.

يرى ميلو راو التاريخ كسلسلة من الصور التي تمتلك أثر أيديولوجيا، وقادرة على تشكيل وعينا بما يحدث في العالم دون أن يكون للأحداث التي نراها مساس مباشر بحياتنا اليوميّة، كصورة إعدام شاوشيسكو وزوجته، لذا يحاول في مسرحياته أن يختار الأحداث والموضوعات الموثقة بدقّة، سواء كانت الوثائق التي تتناولها رسميّة أو غير رسميّة، ليعيد تقديم "الصورة" التي حُفرت في ذاكرتنا، دارساً السياق والعاطفة التي دفعت أحد ما لالتقاط هذه الصورة، فما يهم هو التدفق العاطفي للحدث الذي يجعل صورة ما تظهر بشكلها الذي نعرفه.

هذه الرؤية للتاريخ ودور المسرح ضمنه ترتبط بما بعد الحداثة والتاريخ الحالي بوصفه مجموعة من الصور التي يتداخل فيها الحقيقي مع المتخيل، أشبه بكولاج "جدّي" يأتي المسرح ضمنه كأسلوب لإعادة بناء "المنحوتة الاجتماعيّة" التي تشكل وعينا وإدراكنا الذي يجعل "الحقيقة" نتاج "اتفاق اجتماعيّ"، يحاول المسرح إعادة النظر فيه، ومساءلة الموافقين على هذا الاتفاق/ الحقيقة، وما هي دوافعهم، ولماذا اتفقوا على "تاريخيّة" هذه الصورة أو الحدث؟ و هذا ما نراه في عرضه "الأيام الأخيرة من حياة شاوشيسكو" الذي يحاور فيه شهوداً وجنوداً شهدوا الثورة ضد طاغية رومانيا ثم إعدامه.

متعة النجاة اللاأخلاقيّة

يُناقش مسرح راو العلاقة بين الإعلامي والسياسي والإنساني، والمتغيرات بين الحقيقة وصورتها، مُسائلاً المسرح نفسه، فهل هو وسيط للـ"حقيقة" أو "اللعب" ؟ و هذا يبرر دهشته في بعض العروض التي أنجزها، والتي لم يصفق الجمهور في نهايتها، بل صمت، خصوصاً أن بعض الممثلين والمشاركين شهدوا أو عاشوا مآس حقيقية، كما في عرض "أوريست في


Tribunal
Agamemnon
Electra
Orestes
Peace ?

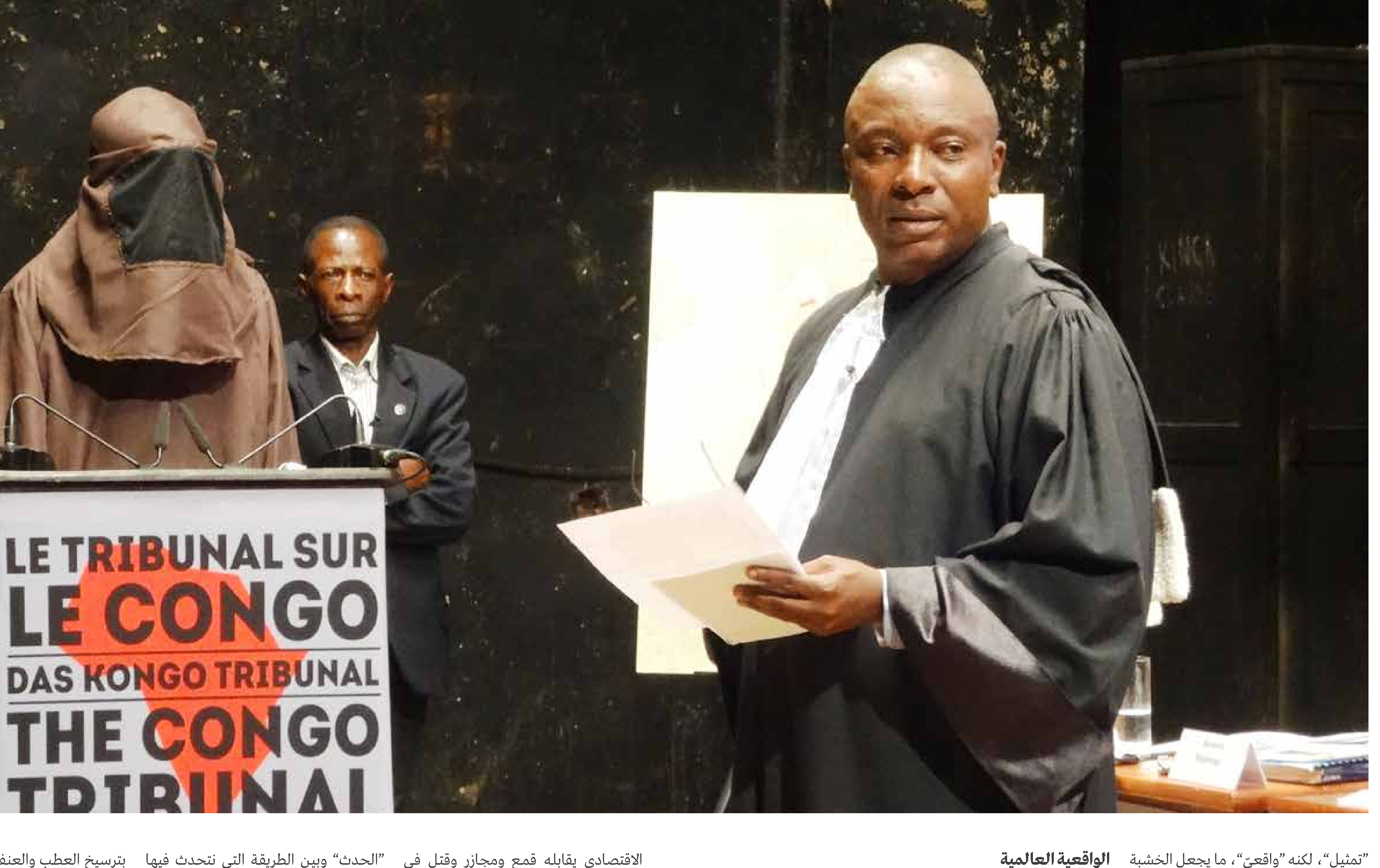
الموصل"، وهنا يطرح راو سؤالا لمَ سيصفق الجمهور، احتفاء بالمضمون الواقعي أي القتل والمجازر؟ أو الأداء التمثيلي؟ أو شكل العمل المسرحيّ؟

يجيب راو عن التساؤلات السابقة في حديثه عن التطهير، إذ يرى أن الهدف من المسرح أو من "الواقعية ما بعد الحداثيّة في المسرح" هو جعل المشاهد نفسه يشعر بأنه مذنب، خصوصاً أن ما يراه من "إعادة تمثيل" واقعي، وقد شهده مسبقاً ولم يتصرف، وعليه أن يسأل نفسه لم يفعل شيئاً حين سمع عن مجزرة في أفريقيا أو سوريا أو العراق، هذه التساؤلات يجب أن تكون مؤلمة وقاسيّة، لجعل المشاهد متورطاً في "الحكم"، كونه قادرا على أن يلعب دوراً في عالم مُعلوم كل ما فيه متصل، ليظهر ذنبه لأنه "مُتلصص" ومشاهد صامت، كما يفعل في المسرح، فهدف راو هو تفكيك متعة مشاهدة التراجيديا والمآسي، وانتقاد الإحساس اللاأخلاقي بالنجاة الناتج عن المشاهدة المنحرفة لمعاناة الآخرين.

يطرح مسرح راو سؤالاً على المشاهد، الذي يردد "أعلم جيدا أن هذا مسرح، لكن سيكون رد فعلي لاحقاً كذا أو كذا"، ويراهن على ال"لكن" وما يأتي بعدها من موقف سياسي، فتصرفاتنا بعد أن نشاهد هي التي تترك أثراً في العالم، وتساهم في إنتاج الحقيقة السياسيّة، بالرغم من أننا "نعلم جيداً"، وهنا تظهر "الواقعيّة" التي يتحدث عنها راو، والتي لا تعني واقعية "التمثيل" بل واقعية الحدث المسرحي الذي تمتد نتائجه إلى خارج الخشبة، كما حصل في محاكمة الكونغو التي أثارت جدلاً سياسياً، بل إن اثنين ممن عملوا معه تم اختطافهم لاحقاً، فالواقعية المقصودة هنا تعني أن ما يحدث على الخشبة "جديّ" وآثاره تمتد في الزمن، كما في المحاكمات ذات الإطار القانونيّ.

هذه الواقعية و"إعادة التمثيل" على الخشبة يرى راو أنها وسيلة لجمع نقيضين فلسفيين هما "الحس الموضوعيّ العام" و"المعاناة الفردية الذاتيّة"، وصحيح أن ما على الخشبة "تمثيل"، لكنه "واقعيّ"، ما يجعل الخشبة فضاء لخلق بديل عن التاريخ والهروب من صورته الرسميّة عبر استخدام الوثائق والأشخاص الحقيقيين لإيجاد تاريخانيّة مُختلفة عن تلك المتداولة والرسميّة، وكأن الخشبة فضاء يوتوبي مستقبليّ لواقع ممكن التحقيق.

الضحايا بوجه القتلة في محاكمات الكونغو



الواقعية العالمية

يحاول ميلو راو أن يجعل مسرحه عالمياً، أي أن يتحرك ضمن شروط العصر الإعلامية و التقنية و التاريخيّة، لكنه يركز على "الداخل الذي يحويه رأس المال العالمي، وكوابيسه وآماله وأراضيه الفرعيّة وعوالمه البديلة"، فالسلم الدائم في أوروبا في سبيل الإنتاج الاقتصادي يقابله قمع ومجازر وقتل في الدول التي كانت مُستعمرة، وتقنين للعنف الخارجيّ في سبيل رأس المال كتجريم مستخرجي الذهب في الكونغو وذلك لشراء الذهب منهم بأسعار رخيصة في أوروبا.

هناك موقف سياسي واضح لدى راو، هو يريد التأثير على التاريخ نفسه، وملء الفراغ بين "الحدث" وبين الطريقة التي نتحدث فيها عنه، خصوصاً في ظل حكايات أوروبا البيضاء التي لا يمكن اكتشاف حقيقتها -عبر تعبيره- إلا في أفريقيا والشرق الأوسط، فدور الفنان هو إظهار الرعب والخوف، والإشارة إلى الخطأ في هذا العالم وجعل هذا الخطأ مرئياً للجميع، خصوصاً المذنبين الذين ساهموا بترسيخ العطب والعنف المرافق له، هؤلاء المذنبون هم الذين وافقوا على توحيد رأس المال الأوروبيّ، وتصدير المجازر ومساحات الاستثناء، وهنا يأتي المسرح كأداة تنويرية تكشف أن الرأسماليّة ليست قوة طبيعيّة، بل هناك وسيلة للمقاومة وللوقوف بوجهها لنفي المستقبل الذي رسمته لنا، وذلك عبر



میلو راو



غلاف كتاب "الواقعية العالمية"

غلاف كتاب "أوريست في الموصل"

خلق "حقيقة" قادرة على الاستمرار خارج المسرح، ما يخلخل التسلسل الزمني الرسمي ويعيق تحقق نبوءات الرأسماليّة، فلا يوجد في نصوص راو وأعماله فرضيّة "ماذا لو"، كون المؤدين يتصرفون على الخشبة كموضوعات سياسية لا كممثلين، وما يقومون به من "تابوهات" لا يدخل ضمن المحاكاة، بل الفعل "الواقعي".

المخرج واللعب مع "الأشكال"

يرى راو أن عمل المخرج هو زحزحة النوع المسرحي والتلاعب بشكله، وضبط الحكايات التي يجب أن تظهر على الخشبة أو تختفي، فعمليات البحث الوثائقية والفنية التي يقوم بها مع فريقه ليست إلّا استعداداً لما سيحصل على الخشبة، ولا يتحدث هنا عن التأليف الجماعي الذي يصفه بال"أسطورة رومانسيّة"، بل يشير إلى العمل مع المحترفين، الذين يدركون كيفية عمله إذ يتحاور معهم عن أفكاره وهواجسه، لتكون الكتابة عملية بلورة واكتشاف ومساءلة أفكار راو نفسه، يشير أن هذه العمليّة لا تشابه تقنيات الارتجال الفنيّة المحترفة، كونه يتعامل مع هواة وأطفال، بل هي أسلوب للتفكير وصناعة الحكايات، خصوصاً أن الخشبة أو مساحة العرض ليست مكاناً لـ"تظهر" فيها الأشياء، بل لتنتج وتتولد، فالمسرح حسب تعبيره تمرين على "التأطير"، لأن كل ما لا تتم مشاهدته في عالم ما بعد حداثي، غير موجود.

يسعى الإطار "الواقعي" الذي يقدّمه راو إلى إيجاد الاختلاف بين "القانون" و"العدالة" وكيفية إنتاج وتطبيق كل واحدة منهما، فالقانون يحمي مصالح فئة ما، وهناك دوماً عدالة ضائعة بالمعنى الإنسانيّ، خصوصاً في مساحات العنف الشديد، وهذا ما نراه في عرض "أوريست في الموصل"، إذ يطلب راو في نهاية العرض من العراقيين الذين معه إن كانوا يسامحون من ساهم بقتلهم لا فقط من "مقاتلي داعش" بل أيضاً من وقف إلى جانبهم، ليكون الجواب لا، فلا مسامحة، ولا بد من تحقيق العدالة.

يشير راو إلى العلاقة مع موضوعاته المسرحيّة وبعض الاتهامات التي تطاله حين يعمل مع نازيين أو مرتكبي مجازر بوصفه داعماً لهم، لكنه يبرر ذلك أن هذا جزء من البحث في التجربة الإنسانيّة وزخمها، هو لا يتبنّى بل يترك الأفراد يتحدثون بلسانهم عن أفكارهم ومواقفهم من العالم، ذات الأمر يحصل في الحديث مع الضحايا والإشكالية الشديدة المحيطة بهم حين "يظهرون" على الخشبة، فالضحيّة محط التعاطف في ذات الوقت تثير الدهشة حين يتم اكتشافها والتعرف عليها، لكن ما يسعى له راو هو التقاط لحظات ضمن حكايات الضحايا، يتداخل فيها اليومي مع المأساوي، لحظات حقيقة قد يتحول فيها الموضوع إلى نكتة، أي يسعى للبحث عن اللحظة التي تظهر فيها المفارقة ورد الفعل الآني حين الأداء على الخشبة.

كاتب سوري مقيم في باريس

تطور الصناعة الهوليوودية هو الذي مكن من تكوين جمهور عريض لا يزال يرتاد دور السينما، مثلما مكن من ضمان مردودية مجزية، أدت بدورها إلى دعم التطور الهائل لتكنولوجيات الفن السابع. كما مكن إنشاء الأستديوهات في بداية القرن العشرين من تشكيل أسلوب "كلاسيكي"، هو أسلوب الفيلم "السردي" بمواصفاته الفنية الخالصة التي لا يمكن إنكارها. غير أن "هوليوود لم تتحول إلى عاصمة للسينما العالمية إلا بعد استقطابها للمواهب والكفاءات من مختلف دول العالم". كما لا ننسى أن هوليوود ظلت دائما نوعا من "المجتمع الدولي المختلط" الذي يتغذى من طاقات وموهبة الآلاف من المهاجرين ■

فرانسيس بوردا



رحلة في قلب الظلام

"أكتب لكم من طهران" لدلفين مينوي

هيثم حسين



تكتب الفرنسية الإيرانية دلفين مينوي في سيرتها الروائية "أكتب لكم من طهران" وقائع من بلد حوّلته السلطات إلى سجن كبير، واقترفت بحقّه كثيراً من الكوارث التي حرفت مساره وتاريخه، وجعلت منه عدوّاً لمواطنيه الذين بدأت تشكك بولائهم وانتمائهم، وباتت تفرقهم بناء على محسوبيات بائسة.

تذكر مينوي أنها حجزت سنة تذكرة سفر إلى طهران، وكان يفترض بها أن تظل هناك لأسبوع، لكن بقيت لعشر سنوات، وأنها استشعرت كغيرها من الإيرانيين خيراً بوصول محمد خاتمي الذي كان يقدم نفسه كإصلاحي إلى السلطة، والذي تزامن وصولها إلى البلد مع استلامه للرئاسة فيه، وكانت تحاول، وهي التي ترعرعت في حضن الديمقراطية الفرنسية، أن تقيس الحجم الحقيقي لأحلام الانفتاح التي تهز كيان بنات جيلها في طهران، وتتساءل كيف لها أن تضع نفسها في مكان إحداهن، وتشير إلى أنها لهذا السبب ذهبت إلى هناك لكي تفهم، أو على الأقل لكي تحاول.

تكتب مينوي -والدها إيراني وأمها فرنسية- أنها كانت تنتابها فكرة تعدّ خطراً عليها إذا ما تجسّدت في مقالة وهي ما تزال في طهران، حيث تتخيل مشهد سيارة أجرة تمضي على خطوط رمادية على امتداد النظر ترسم معالم طريق المطار، وخلف الزجاج يبتلع الليل آخر الكلمات المسموعة، وتتساءل كم بقي من أولئك الذين يملكون الجرأة على الهتاف "الله أكبر" و"الموت للدكتاتور" فوق أسطح طهران.

ليلٌ بلا قمر

تحكي مينوي في كتابها (ممدوح عدوان، ترجمة ريتا باريش) أنها تفكر في المفقودين، في الأصدقاء الذين ما عادوا يجيبون على الاتصالات بهم، ببقع الدم على أسفلت الطريق، بالأحلام التي اغتيلت، برسائل التهديد، بالأخبار التي لم يعد في استطاعتهم تناقلها، وذلك الخوف الذي لن يكون في وسعهم الفكاك منه، وتصفه بأنه كان محتوماً، عصياً على الترويض، كتعلّم السباحة، أسرع من تيار يجرفهم.

تتساءل عمّا يفكر به المرء حين يصبح حراً، وهل يفكر بالسطور الرمادية التي سيتاح له ملؤها مرة أخرى بما يشاء، هل يفكر بالكابوس الذي انتهى، وأن في استطاعته التنفس من جديد، لتستدرك بالإشارة إلى أن الأصعب كان لا يزال في بداية الطريق، وأنه لا شيء أصعب من تسليم إيران إلى الضياع في أدراج النسيان.

تكتب رسالة مفترضة إلى جدها الراحل، وهي في باريس، تخبره أنها تركت أرضه بلا عودة، وتتساءل كيف من الممكن أن يترك المرء نصفه الآخر بعد أن وجده، وتذكر له أن العاصمة الإيرانية بداية صيف 2009، تبكي شهداءها، وتفيض السجون بالمعتقلين.


خالد تكريتي

وأنه تخضبت خضرة الأمل خلال الفترة التي دامت خلالها تلك الانتخابات الصورية بحمرة الدماء، وتحطمت آمال التغيير على جدار القمع.

تصف إحساسها بالقهر والعجز عن وصف ما اقترفته السلطات بحق الشعب، وأنها ذيلت على مضض توقيعها على تقرير صحفي طويل، وعند عودتها إلى باريس، لم تعد تقوى على الكتابة، وجافت الكلمات صفحتها، بين المحسوس والمعيش، تحولت من صحفية إلى مواطنة، فاقدة بذلك المسافة التي تسمح لها بأن تسرد، ولهذا وضعت قلمها جانباً لفترة لم تكن قصيرة، قبل أن تتذكر أبياتاً لحافظ الشيرازي أهداها إليها جدها يوماً، ومنها "أمن ترمي به الأمواج في ليل بلا قمر/كمن يمسي على الشطآن قد ألهاه ما ألهى".

تخبر الكاتبة جدها الذي كان مبعوثاً لليونسكو، أن إيران أصبحت نسياً منسياً في باريس، ولم يعد أحد إلى ذكر اسم بلده الذي كان له مذاق الرمان، وأن وصف إيران في الصحافة الفرنسية أصبح مقتصراً على كلمات ثلاث "إسلام، برقع، إرهاب". وهو ما أسقم والدها الذي أبلغهم ذات مساء عند عودته من العمل وهو يتهاوى على الكنبة بأن الشرطة أوقفته وعاملته كحثالة.

تتحدث عن حضورها حفلة عيد ميلاد صديقتها نيلوفر، وحين ذهبت لم تكن تدري أنها ستجد نفسها في مرقص. أحست لدى وصولها بالأرض تتداعى تحت أقدامها، كان الكحول يطفر من الأحداق، في بهو الاستقبال تناثرت الحجابات التي خلعتها جميلات السهرة على الأرضية كحطام بجانب زجاجات الكحول المهربة الفارغة.

وتذكر أن جيران صديقتها حاولوا عبثاً ثنيها عن أسلوب حياتها، فقد كانت تسخر مما يقولون، وكانت تعتبر تصرفاتها شكلاً من

أشكال التكفير عن الذنب، فقد كانت معارضة سابقة للشاه، تنتمي إلى جيل علّق آمالاً كبيرة على شخص الخميني، ليحمل بعدها وزر ثورة فاشلة، ولهذا فقد انبرت لمهمة مساعدة الشباب ومشاركتهم هروبهم الليلي كنوع من التعويض عن الأخطاء التي ارتكبها أبناء جيلها بحق الإيرانيين.

كما تستعيد نكتة إيرانية شهيرة تخبرها بها صديقتها نيلوفر التي تشتهر بأنها عرابة الشبيبة، وتخبرها باستهجان، أنه في عهد الشاه كان الإيرانيون يشربون علناً ويصلّون سرّاً، وفي عهد الجمهورية الإسلامية، أصبحوا يشربون سرّاً ويصلّون علناً. وتستذكر استياء صديقتها مما آلت إليه الأوضاع، وأنها كانت تخبرها بأنّ الكذب أصبح مفتاح البقاء على قيد الحياة في إيران.

وتذكر أن نيلوفر كانت من سجناء الرأي، وأنها اعتقلت وألقي بها في سجن إيفين سيّئ الصيت، ولأنّ العمل السياسي في إيران جرم كأيّ جرم آخر، فإنها كانت محتجزة في القسم نفسه مع السجينات الأخريات كالمجرمات والداعرات ومهربات المخدّرات، مع عدد قليل من السجينات السياسيات الأخريات من أعضاء حركة مجاهدي خلق؛ وهي جماعة مسلحة معارضة للنظام الإيراني.

تحكي أنها حين أعلنت عن قرارها بالانتقال إلى طهران للاستقرار فيها بشكل نهائي، صدم والدها الذي أخبرها أن إيران ليست سوى مصنع للمشاكل وأنها لن تستطيع التأقلم معها بتاتاً، وأن من المستحيل التفاوض مع النظام، وأنها لو علمت ما عاناه جدها على أيدي زبانية النظام كل تلك السنوات لما اتخذت هذا القرار.

فوضى الذكريات

تتحدث مينوي عن العادات الشعبية في إيران، وكيف أنه غالباً ما تتجاوز الأهواء حدود المنطق، خصوصاً بين النساء، وأن كل ما يقال خلف الأبواب المغلقة يقال دون تحفّظ. وتقول إنّها سمعت كثيراً من الشهادات المؤثرة خلال إقامتها الأولى في طهران، وسمعت حكايات عن الإعدامات التي نفذت بمحاكمات صورية، واليافعين المجندين في الجيش، وأسر الجنود المنشقين التي اضطرت إلى الفرار من البلاد عبر جبال كردستان لرفضها القادة الأصوليين الجدد.. وتقول بأنها لم يكن لديها أدنى شك بأن إيران الملالي كانت بلداً قامت فيه عصابة رجال الدين بإخصاء الشعب ومبايعة الشريعة، لكنها كانت أيضاً على قناعة بأن الزمن يتغير.

تفكك آليات النظام السياسي وتعقيداته، وأنه بمعاينته تحت المجهر، يتبين أن تناقضاته عديدة بالفعل، فمن جهة كانت هناك المؤسسات الديمقراطية مثل المجالس البلدية والبرلمان ورئيس منتخب عن طريق الاقتراع العام المباشر، ولو أن مرشحي الرئاسة يتم اختيارهم من قبل مجلس صيانة الدستور؛ وهو هيئة النظام الرقابية، ومن جهة أخرى، فالمرشد الأعلى ذو السلطة المطلقة وسيطرته المباشرة على القضاء والشرطة وجيش من الحرس الثوري المتنفذ، تجعل منه طاغية.

تحكي محاولة تجنيدها كجاسوسة من قبل الاستخبارات الإيرانية، وتحكي عن اعتقالها في سجن التوحيد الذي كان أشبه بكابوس، حيث ألقي بها هناك في زنزانة انفرادية ضيقة لا تتجاوز مساحتها مترين ونصف، وكانت العزلة تدفعها إلى الجنون، وكان يتدلى من السقف مباشرة فوق رأسها مصباح نيون يضيء ليل نهار، كان الضوء ساطعاً يؤذي العيون، وتنوّه إلى أنّ ذلك كان أسلوباً شائعاً لانتزاع الاعترافات قسراً من المعتقلين، ويدعى التعذيب الأبيض. كما تفصح عن أنها سرعان ما فقدت الإحساس بتعاقب الزمن، وأن ذاك السجن كان مكاناً خانقاً قاهراً مدمّراً.

تكتب لجدها عن شغفها ببلادها وعن معاناتها هناك، تقول إنها تغلق عينيها فيبرز من فوضى الذكريات وجهه وابتسامته للمطلق، يتقاطع وجهه مع وجوه أخرى لموتى ظلوا أحياء إلى الأبد في ذاكرتها، أولئك الذين طمحوا إلى الديمقراطية ورحلوا باكراً في موجة قمع مظاهرات 2009. وتسأل نفسها قائلة: كم عدد الذين دفعوا حياتهم ثمناً لأحلام الحرّيّة؟ وكم عدد الذين حرموا من جنازة وحتى أحياناً من الدفن لأن السلطة عدّتهم في موتهم خطيرين كما في حياتهم؟

وتؤكد لجدها الراحل أن كل هذا الظلم كان ليغضبه بقدر ما يغضبها. وتسرد أنها فكرت في مغادرة إيران على عجل بعد رحلة طويلة كان هو مطلقها، وأغلقت مكرهة باب بلاد محكوم عليها بالنسيان، وتلفت إلى أنّ التخوّف على كل تلك الذكريات من أن تتلف هو ما دفعها إلى الإمساك بقلمها لتهديه حكايتها التي هي حكاية بلدها وتاريخه المعاصر بعد وقوعه بين أيدي سلطة قمعية ظالمة.

تتحدث عن استقرارها في بيروت وإنجابها ابنتها سامرا، ثم انتقالها إلى القاهرة، وتقرّ أنّها تعبت في إيران من الضغط الهائل الذي تعرّضت له، وتابعت الترحال، ومع بداية الربيع العربي، مضت نحو ثورات أخرى؛ تونس، مصر، ليبيا، سوريا، تتحرى التقارير، وانتابها الخوف من إعادة فتح الحقيبة الإيرانية ومواجهة الذكرى السوداء للأصدقاء المختفين. كتبت عن شهداء آخرين كان موتهم ربّما أكثر عنفاً. وتعترف أن تراكم الأكفان أنساها المعنى الحقيقي للحياة.

تتبدّى سيرة مينوي الروائيّة كأنّها رحلة في قلب الظلام الإيرانيّ، ولاسيّما بعد استيلاء الملالي على السلطة، وتحويلهم البلاد إلى سجن كبير يضيق بالحريات، ويقتل الأحلام لدى الشباب الطامحين بغد أجمل، ولدى أولئك الساعين للتحرّر من سلطة رجال الدين الذين سمّموا حياتهم ومستقبلهم.

يشار إلى أن دلفين مينوي صحافية فرنسية من أصول إيرانية، مواليد العام 1974، عملت مراسلة لعدد من الصحف الفرنسية في إيران لعشر سنوات. حازت على جائزة ألبرت لوندر للصحافة في العام 2006 -وهي أعلى جائزة صحفية في فرنسا- مع صحيفة اللوفيغارو عن سلسلة من المقالات التي كتبتها عن إيران والعراق.

كاتب سوري مقيم في لندن



اخْتِنَاق الرَّغْبَة

في «عَيْن الهِرّ» لشهلا العجيلي

عبدالهادي شعلان



تواجهنا صورة الذُّكورة في المجتمع العربي ونحن نلج عالم «أيوبة» في رواية «عين الهرّ» للكاتبة السُّورية شهلا العجيلي، فمنذ نعومة أظافر الأطفال والأمهات تحدثن البنات بأن الأولاد أشرار، يضربون البنات، وأن البنات إذا تحدثن مع الصِّبيان أو وقفن معهم، فإن النَّاس سيقولون إن الأهل قصَّروا في تربية البنات، فالمجتمع يرسم للفتاة صورة الذّكَر القوي، فهو المعتدي، الذي يسبب السُّمعة السَّيئة، ويَتَرَسَّخ في معتقدات الفتيات الصغيرات أن الفتى شرّ، وأن الاقتراب منه ضرر، فقد وَجَبَ الحذر منه حتى لا تُصاب إحداهن بسُوء السُّمعة بسبب الحديث مع الأولاد الأشرار.

والأب الذّكَر هو المسيطر في البيت يُفَجِّر ضُغُوطاته في وجه رَبّة الأسرة الأم، أمام الجميع دون أيّ مراعاة لمشاعرها وأحاسيسها وهو بذلك يُرَسّخ قوة الذّكر أمام أولاده جميعاً، الأولاد والبنات، فينشأ الفتى على عدم احترام الأنثى، وتنشأ الأنثى على الخضوع لثورات الرّجُل وتحقيق رغباته.

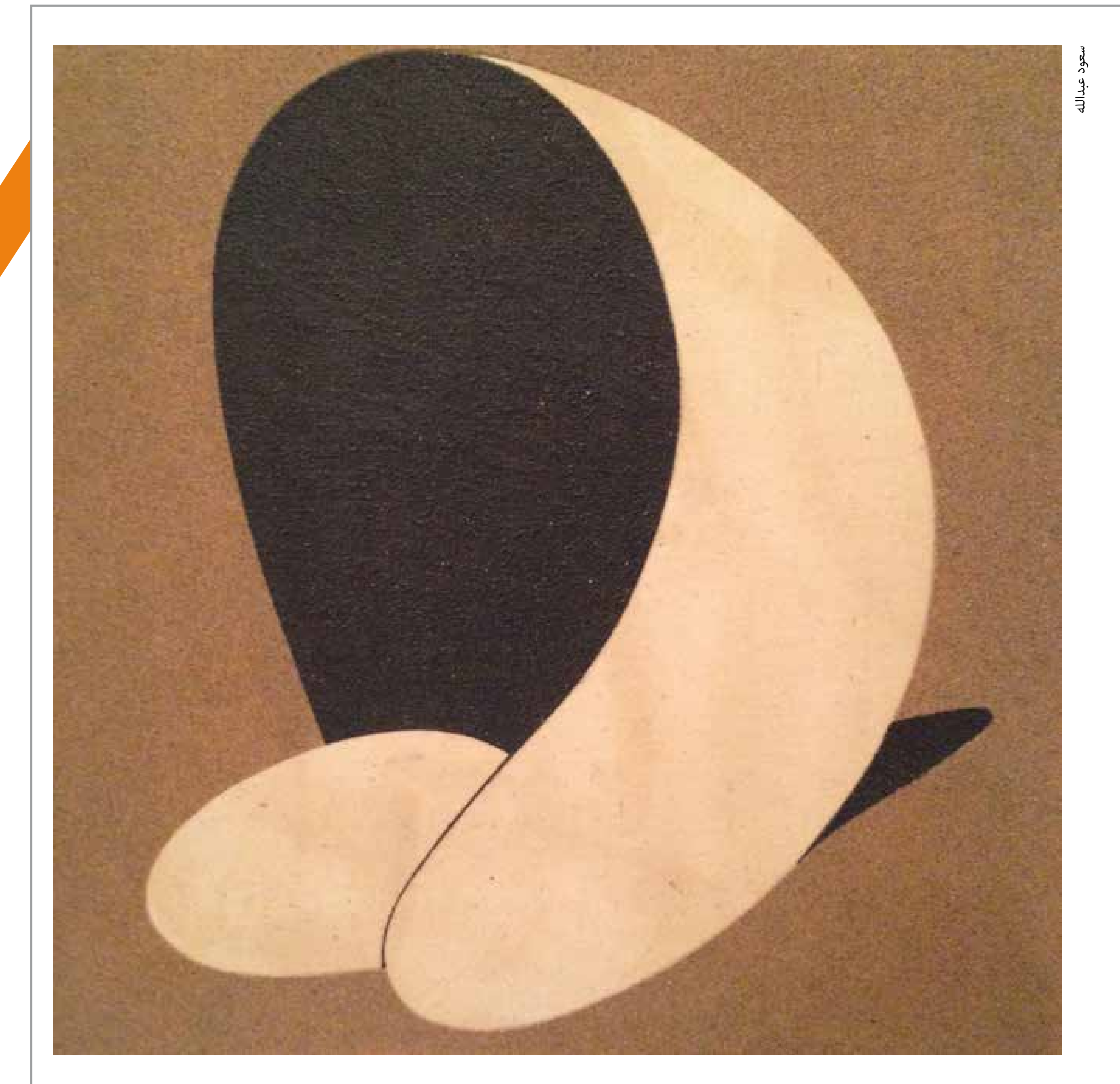
وفي أسرة «أيوبة» خمس بنات وذكر وحيد، الأخ يضرب ويأمر ويَتَدَخّل في كل شيء وله كل الامتيازات، فالأخ نموذج مصغّر للمجتمع الذُّكوري داخل البيت، فهو ينشأ على السّيطرة على البنات، مؤكداً على قوة المجتمع الذُّكوري، فكل ذكر له السّيطرة على كل أنثى تنتمي إليه بأي شكل من الأشكال، أب، أخ، زوج.

وتتساءل الطفلة «أيوبة»، ما الفرق بين الصبي والبنت؟! فالبنت شعرها طويل وجميل، والولد شعره قصير، البنت أجمل تمتلك أثواباً جميلة وأدوات زينة وأصباغ، والولد حياته جامدة ليست لديه كل الأشياء الجميلة التي للبنت، فلماذا إذن يتم تفضيل الولد على البنت؟! البنت أيضاً تصير حاملاً وتُنْجِب، أما الولد فلا يفعل شيئاً، الولد ليس جميلاً وليس مُهماً كما يتصوّرون.

تتجلى عقيدة التصور عن البنت حين ترى إحدى الجارات «أيوبة» وهي تلعب مع الأولاد، تجرّها من يدها وتذهب بها إلى أبيها فاللعب مع الأولاد عَيْب، وتُعَنِف الجارة الأب، فالبنت صارت صبية، يمكن أن تتزوج، ومع ذلك تسير في الشوارع وتلعب مع الصبيان، فتثور الذُّكورة في رأس الأب فيجرها من شعرها أمام أصدقائها وهي تتألم وتبكي، ولكن لا مفر فقد قرّر الأب حرمانها من التّعليم، وتصرخ أعماق «أيوبة» بأنها لا تريد أن تكون مثل أمها أبداً أبداً، ترفض هذه الحَبْسة التي سيطرت على حياة أمها وكَتَمَت حريتها داخل جدران أربعة.

تصاب «أيوبة» بحسرة عندما تشاهد الحرية أمام الكنيسة المجاورة، فالصغار يلعبون في احتفال ديني، يرتدون الملابس الجميلة ويتحاور الصبية مع الفتيات من غير قيود، لقد أبهرتها هذه السّعادة التي رأتها وشعرت أن الحرية تداعب خيالها، فلما صَرَّحَتْ بما يدور في نفسها لجارتها «أوديت» بأنها تحسد الفتيات اللائي يذهبن إلى الكنيسة مع الصبيان، ظهرت مَرَارة أخرى في حلق «أوديت» وبدا منها أن المجتمع الذكوري مسيطر في كل الأحوال، أكدت «أوديت» أن هذه الحرية منقوصة: يا ابنتي لا تغرك المظاهر، كل من على دينو، الله يعينو.. هكذا ببساطة طرحت «أوديت» ما يدور داخل أعماقها، فحتى لو كشفت المظاهر عن جمال وحرية فهناك شيء خفي «كل من على دينو، الله يعينو» (الصفحة 62).

هذا المجتمع الذُّكوري المُسَيْطر يحيلنا إلى أدق العلاقات الإنسانية، الجنس، فيتضح لنا في هذا المجتمع كَتْمَة الجنس واحتقار رغبة المرأة وعدم احترام مشاعرها حتى لو كانت ترغب في زوجها وشريك حياتها، فأيوبة ترى أمها في ليلة من الليالي، تتسلل رويداً رويداً من فراشها، محاولة أن لا يشعر أحد بها بعد أن ارتدت ثوبها الأسود الوحيد الذي يُبْدِي شيئاً من مظاهر الأنوثة لديها، ثوب بلا أكمام، مخرماً عند البطن، بحيث يبدو اللحم من خلال ثقوب القماش، مفتوحاً من أعلى الفخذ ومَشَّطت شعرها؛ لقد هيأت نفسها لزوجها، وسيطرت عليها الرَّغبة في المُعَاشرة حتى أنها تَسَحَّبت إليه في غرفته، تملؤها الرّغبة والشّهوة التي يحتاج إليها جسدها.


سعود عبدالله

لكنها عادت كَسِيرة القلب والخاطر، لقد حدث داخل غرفة الوالد شيء كَسَر قلب الأم، لقد رفضها زوجها، أيّ شعور تشعر به المرأة حين تعرف أنها ليست مرغوبة، وممن؟ من زوجها، لا يريدها!! لماذا؟ ألا يحبها، هل رائحة جسدها كريهة؟ تخرج الأم وتدخل غرفتها وتقضي ليلتها في بُكَاء مَرير، وترمي بثوبها الأسود في الخزانة إلى الأبد، ويظل هذا المشهد عالقاً في خيال «أيوبة» لا تستطيع أن تنساه أبداً.

والمجتمع الذُّكوري الذي يمارس القمع في البيت ويمارس كبت إناثه، هو نفسه الذي يعيش حريته وفْقَ ما يرى، وقَدْر ما يستطيع، فيذهب الذّكر لبيوت الدِّعارة ليمارس حريته الجنسية التي يمنع منها زوجته، وينطلق في رغباته التي يَحْرِم منها من يعول، فعلى الرّغم من أن الرّجُل يمتلك جوهرة في بيته، إلا أنه يعشق سعاد موظفة الصِّحة في الحارة المجاورة، والتي تمنحه حرية الجسد دون قيود، فما تفعله معه المرأة الداعرة، يحرّمه

على زوجته أن تفعله معه.

و»أيوبة» تُحِيل مسؤولية هذا الانكسار والخنوع إلى أمها، فبسكونها وخنوعها هي مسؤولة عن ضياع حريتها، هي مسؤولة بطاعتها المستكينة، فهي لا تعرف كيف تتعهر، أو حتى لا تستطيع أن تطلب الطِّلاق، فمبدأ الأم، بيت المرأة قبرها، وهذا ما يجعلها تعيش ميّتة، تدفن مشاعرها وتخنق رغباتها الحيَّة وتَتَحَمَّل أن يرفض زوجها أن يَرْوي جسدها الذي يطلب الشِّهوة.

في ليلة «أيوبة» الأُوْلَى وَجَدَتْ نفسها زوجة لرجل بقراره هو ودون أن يكون لها أيّ رأي، فقد أخذ يخلع ملابسه، قطعة قطعة، حتي تَعَرِّى تماماً ثم في لحظة عَرِّاها بعنف وانقض عليها بثقل صدره وهو يستمتع بأزيز السِّرير من تحته وهو يمضغ جسدها ويعض، يعض ككلب.

هذه هي تجربتها الأُوْلَى مع الجسد، تجربة كلها قرف واشمئزاز، ورغبة في التقيؤ ولفظ هذا الجسد الذي اعتلاها، كحيوان مفترس، وأصبحت أكثر لحظات حياتها بؤساً هي لحظات الفراش.

لقد سَلِّمَتْ له من اللحظة الأُوْلَى، حتى صار الاستسلام عندها عادة، ولم تكن سعيدة أبداً بمعركة الجسد التي تتم فوق جسدها على الفراش.

المَرَّة الوحيدة التي أرادت فيها «أيوبة» أن تكون طبيعية، واحتاج جسدها إلى زوجها، حاولت مجاراته فيما يفعل، نعم، حاولت أن تمنح جسدها لحظة من التِّحرر والحرية في أن تمارس مع زوجها الرِّغبة بشيء من الصِّدق، أن تُعطي وتَأخذ، أن تندمج في المعاشرة حتى تَسْتَمْتِع وتُمْتِع في آن واحد، كانت تظن أنه سيسعد معها، سيسعد بها، ويندمجان في لحظة عِشق عُلوية ترجوها وتتمنّى لجسدها أن يصل بها لمدى من الشِّهوة تنفك فيه كل العُقد التي تقيدها، إلا أنه في لحظة غائمة، صفعها وقال لها : عاهرة.. هكذا خَنَقَ رغبتها، وكَتَمَ فيضان شوقها العُلوي الذي حاولت أن تصل به ومعه في لحظة عشق متدفق، أن ترتفع معه بكل الشِّهوة وكل الرِّغبة، لكنِّه بكلمة واحدة حبس الجِنيّ الجميل المنطلق من داخلها، بكلمة واحدة قتل العفريت المَسْحُور: عاهرة.

الطِّاقة والرِّغبة الجسدية إذا لم يتم تفريغها وإشباعها بأيّ صورة من الصور الطبيعية؛ أصابت المكبوت بخلل ما، فنبحث عن مصدر لتفريغ طاقتنا كي لا نصاب بالحسرة والاختناق، و»أيوبة» عندما وقفت على السطح ورأت حلقات الذِّكر، انتشت وارتفع كيانها وطارت روحها بعيداً وحَلِّقَتْ، لقد جاءها الفَرَح العُلوي وانبهرت بشدِّة عندما رأت رجلا يبكي، هذا مستحيل، أن ترى دموع رجل، كان والدها قاسياً، وزوجها حيواناً، وهي الآن ترى دموع رجل تَتَرَقْرَق في حنان وخشوع داخل حَلْقة ذِكْر، وكأن طاقتها بدأت تنطلق، ورغبتها اقتربت من التِّحَقُّق، وكتمة روحها ستنفك وترتاح وسَرَحَتْ بعيداً.. كيف يمكن أن يجتمع الغَزَل والدِّين في جلسة! كيف يمكن لأولئك المتدينين أن يتفوِّهوا بكلمات الحبّ! فيذكرون المرأة والله والعشق والمقدسات معاً، العالم الذي تراه أمامها من فوق السّطح كله يوحي بالنظافة والطمأنينة، تلفُّه الحَضْرة وتتخلله مياه البركة والبياض والأضواء الوامضة من الماء، ومن الأرض. ورُبِّما جابت خيالاتها روح الجنِّة.

في قمة اندماجها مع هذا العالم العُلوي بَكَتْ، ولم تكن وحدها الباكية، لقد لمحت رجلها ذا العينين الضيقتين تبرق دموعه في العتمة، ووجهه طافح بالنور، واقشعر جسدها، ما الذي يمكن أن يجعل رجلاً يبكي، لأول مَرِّة في حياتها ترى رجلاً يبكي! وتَمَنِّت في تلك اللحظة أن يراها هذا الباكي، أن يلمحها وينظر إليها، فيرى دموعها، فيعرف أنها معه، تشاركه ألمه الشِّفيف، وخشوعه الجميل.

عندما طُلِّقَتْ وحصلت على حريتها الكاملة، وعلى الرغم من نظرة المجتمع للمطلقة؛ لأنها بلا رجل، ماذا يعني أن تكون حياة امرأة بلا رجل، لقد صارت أجمل من ذي قبل، لقد صارت أروع بعد أن تَحَرِّرت، أصبحت عيناها أعمق، وشفتاها أكثر التهاباً وقلبها صار أكبر، لقد تبدل الحال بعد أن شعرت أنها حرة.

وأنثي مثل «أيوبة» عندما تعشق تعطي عشيقها وحبيبها كل اللذات التي يمكن أن يتصورها عاشق، لقد جاءها الباكي، مُخَلِّصها ومرشدها، وصار زوجها، فاندمجت معه في حالة غريبة بين الحب والجلال، بين العشق والنور، يضيء المكان عندما يدخل عليها، وعندما يحتضنها تعيش في خشوع ومع ذلك تراودها نكبتها مع زوجها الأول وتتذكِّر حالة الاشمئزاز التي عاشتها مع زوجها السابق، لكن زوجها الثاني صاحب العينين الضيقتين منحها لحظات عشق صادق، وحب عميق، ومنحته ذاتها بسخاء، لكن تسيطر الذكورة على المجتمع، ذكورة من نوع آخر، فقد طَلِّقها زوجها الثاني بأمر من الشيخ الكبير، فهو لا يرضى أن يكون لابنته ضُره وكان أمر الشِّيخ أمراً مفعولاً، فَطُلِقَتْ.

ما تزال رغبات «أيوبة» مختنقة في هذا المجتمع، فهي تمثل كل أنثي، حتي «أوديت» التي أحبت رجلا، وصارت مخلصة له بعد أن سافر حتى انتشر الشيب في شعرها، إذا بها ترى هذا الحبيب عند الكنيسة بعد عمر طويل وهو يسير معه زوجته وأولاده، لقد عاد الغائب بحياة بهيجة تقف أمام عمر «أوديت» الذي بدِّدته الوحدة في انتظار من سافر وعاد ناسياً كل الحب، إنه ذكر، في مجتمع ذكوري.

والرِّجُل الذي عامل «أيوبة» بلطف وأهداها قلادة عين الهِرّ، وبدأت تشعر أن في العالم رجالا يملكون من لَطَافة الحِسّ ما يمكن أن تغير نظرتها للرجال والتي حُفرت في تلافيفها من الصغر، هذا الرِّجُل، سَرَقَ مال الورشة التي تعمل بها «أيوبة»، واكتشفت فيما بعد أن القلادة التي أهداها لها قلادة زائفة ليَرْسُخ في أعماقها زيف المجتمع الذكوري الذي تعيش فيه.

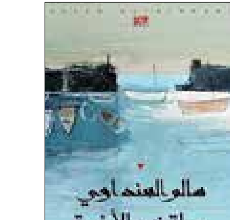
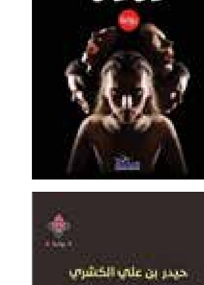
مَرِّت «أيوبة» بمنعطفات كثيرة وانتهت لأن تصبح خادمة جامع، مسؤولة عن قسم النساء، تراقب الدروس، وجلسات الذكر الخاصة بهن، وتقوم علي خدمتهن، فَتُعِد ثياب الصلاة، وتنظف المكان المخصص للنساء، وترتب المصاحف والكتب.. تركت كل رغباتها وكل السِّيطرة الذكورية في مجتمع ذكوري زائف واتجهت مباشرة لتَتَقَمِّص دور خادمة الجامع.

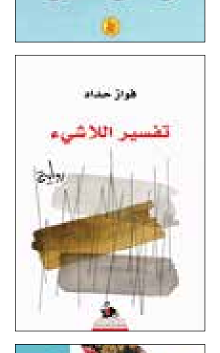
كاتب مصري

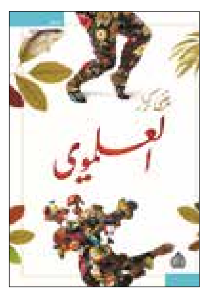
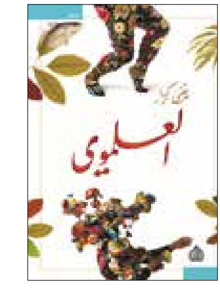

سعود عبدالله

المختصر

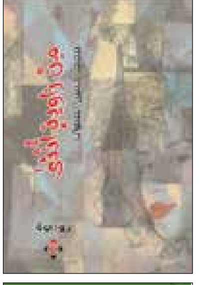
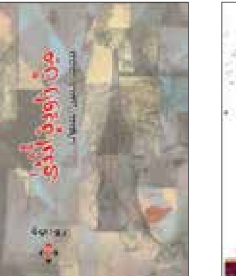
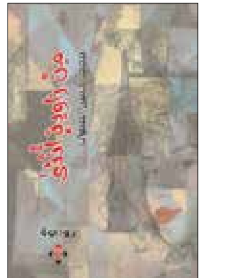
عواد علي







تفسير اللاشيء

يتناول الروائي السوري فواز حداد في روايته الجديدة "تفسير اللاشيء"، الصادرة عن دار رياض الريس للكتب والنشر في بيروت، قصة رجل يفكر بامرأة في بلاد الموت، وعالم مثلما يقودنا إلى الدمار يأخذنا إلى الحرية والعدالة. يحاول الراوي تفسير حالة "اللاشيئية" العالق بها صديقه المفكر الذي أحال العالم إلى لا شيء، في عالم الربيع والإرهاب، مستمدا تفسيره من الالتحاق بالفراغ والعدم، وإحباطاته في الآلية العبقرية للتاريخ، والخراب الممتد على مساحة وطن منهوب، ووقع هجاء معاصر للزمن.

الرواية تضع القارئ أمام صورة صادمة مأخوذة من حال بلاد يقبل فيها الناس بكثرة على عيادة طبيب نفسيّ بلغت شهرته الحدود بعد معالجته لحالات مرضية مستعصية؛ مرضى قادمون من أقبية أجهزة الأمن وفروعه المتعددة، بعد أن زرعت في "ضيوفها" هلوسات مخيفة، وكوابيس مكرّرة، ومرضى من طراز مختلف: شبيّحة يعانون من فقدان المخّ، عالجهم بأن أقنعهم أنّ لا جدوى منه طالما أنّه يوقظ الضمير. إضافة إلى نساء ورجال وشبّان وأطفال جرى اغتصابهم في المداهمات، أو في الأقبية.

يُضيف فواز حداد بهذا العمل رواية جديدة لمشروعه الروائي القائم على ما يمليه عليه ضميره، الذي يؤرّخ لظلام طويل عاشته سوريا طوال ما يقارب نصف قرن، ويُشرّح كذلك "الدولة الشمولية الرثّة التي أنتجتها".

العلموي

تدور رواية "العلموي" للروائي العراقي مرتضى كزار، الصادرة حديثا عن دار الرافدين ببغداد، في أجواء غريبة ومشوقة، وتتخذ من الفلسفة العلموية في تفسير العالم والظواهر الطبيعية والتاريخية عنوانا لها، كما تتناول أجواء حقول النفط وبيوت العمال الأجانب في الصحراء وفي المدينة المتهالكة.

تسرد الرواية قصة عباس ربيع الذي شهد حروب العراق المدمرة، والتي كانت سببا غير مباشر في التحوّلات الكبيرة في حياته. وهو من ذلك النوع من الأبطال الذين وقعت عليهم مهالك الحياة العراقية مثلنا جميعا، لكنه تعاطى معها بطريقته الخاصة، إنه رجل من الجيل الجديد الذي استيقظ على صخب الحرب حوله، ولم يهنأ باستراحة قصيرة منها فقرر أن يصطنع ملهاته الأثيرة مكوّنا طقوسا خاصة لفهم العالم من حوله، نتيجة للتغيّرات والأحداث المتسارعة، ومشكّلا عقلا نقديا لا يسلم منه أحد، حتى هو نفسه، حيث يشب على محبة التجربة، ويتورط مع اختراعاته في التحرش بتفاصيل عالمه المسكون بالرهبة مع نسبة ضئيلة من الأمل، ويجد نفسه محققا في خفايا الاغتيالات، ثم علمويا يؤمن بعبادة العلم.

الغجر يحبون أيضا

تجري أحداث رواية الكاتب الجزائري واسيني الأعرج "الغجر يحبون أيضا: قصة المتادور الأخير بوهران"، الصادرة هذا العام عن منشورات بغدادي الجزائرية، في حلبة مصارعة الثيران الشهيرة بوهران، إبان الخمسينات، والتي أعيد ترميمها وفتحها للجمهور لتستعيد المدينة جزءا من ثقافتها وثرائها وتنوعها بصفتها مدينة من مدن المتوسط عرفت اختلاط الثقافات والأجناس. وتتوزع الأحداث على الأحياء الأندلسية الإسبانية، التي لا تزال المدينة تحتفظ ببعض آثارها إلى اليوم. ويروي الأعرج عبرها قصة "خوسي أورانو"، آخر كوريدا (مصارع ثيران) في وهران، وقصة مجتمع عاش فيه دون أن يعرفه، وعلاقة الحب التي جمعته بكارمن الغجرية.

الرواية، حسب ما جاء في غلافها، تمجد الحرية في أجل صورها، ليس فقط الحرية الخارجية التي نشترك فيها، لكن تلك التي نكتشفها في داخلنا. كما يختلط في الرواية التاريخي بالثقافي والسياسي، حيث تتصارع الهويات والثقافات والقوميات.

ورغم أنّها تتكلم عن الحب، فهي تبدأ بمقطع شعري للوركا بعنوان "الموت والكوريدا"، الذي يحيل إلى ثيمة الموت التي ينغلق عليها النص الرّوائي في معنى الحب، فالحبّ جمع البطلين "أنجلينا" و"خوسي" ليموتا عشقا في مدينة وهران، وأيضا في "الكوريدا". وتُعد هذه الإحالة إلى الموت، عبر موضوع الحب، ابتعاثا نفسيا لذاكرة لا يريدها الكاتب أن تموت، تمثّل ذلك التنوّع الثقافي والاجتماعي الذي أنتجته الإثنيات المختلفة في فضاء وهران.

أرجوحة بلاء

يسرد الروائي الفلسطيني سعيد الشيخ في روايته "أرجوحة بلاء"، الصادرة مؤخرا عن منشورات ألوان عربية في السويد، موضوعا اجتماعيا يخوض في معاني الفقد والحرمان والابتلاء التي تعصف بالإنسان العربي، بغض النظر عن الجغرافيا التي ينتمي إليها.

يُصدّر الشيخ روايته بقوله "أيّ قرية أو مدينة في الجغرافيا العربية تصلح لأن تكون مسرحا لأحداث هذه الرواية خلال سنوات الخمسينات إلى السبعينات من القرن الماضي؟". لكنه يعمد إلى إغفال التركيز على عنصر الزمن داخل الرواية باستثناء إشارة عابرة في بدايتها إلى هزيمة 67، التي تزامن معها بدء دراسة الراوي "حميد".

ثمة رمزية تستبطنها أحداث الرواية، فعجز بطليها الزوجين عن إنجاب الأطفال، رغم الحب الذي يجمعهما، ويحيطهما بالكثير من الأحلام والتمنيات، يخفي الكثير من الرمزية والدلالات التي تشير إلى واقع عربي مأزوم لا تسعفه التمنيات ولا الأحلام للخروج منه، إذ أنّ الخسارة تجر الخسارة في حياة الزوجين وكأنّ كل شيء في الوطن العربي هباء في هباء. وعلى صعيد البناء الفني للرواية تتنوع الأصوات السردية فيها، فلا يوجد راو عليم واحد، وإنما كل الشخصيات الرئيسة تتحدث عن نفسها بصوتها الخاص.

رحلة نوح الأخيرة

في روايته "رحلة نوح الأخيرة"، الصادرة حديثا عن المؤسسة العربية للدراسات والنشر في بيروت، يقدم الروائي الليبي سالم الهنداوي عددا من فصول الفناء والعدم كما يتصورها في رحلة الإنسان إلى المجهول، هذه الرحلة التي هي بمنزلة رحلة الإنسان للخلاص، إذ تمثل رؤية انقلابية ضد نواميس الحياة السائدة، ومصائر الجموع في عالم تسوده أيديولوجيات ماكرة أعطبت الفكر الإنساني. وقد حاول الهنداوي في هذه الرواية الشيّقة التجريب والغوص في عالم متخيّل، مستخدما لغة مفعمة بالشاعرية والألم حيال مصير الإنسان المفجوع الذي يسقط في الحرب، وحيال مدن الذاكرة التي تسقط في الهشيم، مستدعيا المستقبل المجهول في الحرب، وكأنه ينذرنا بالزوال إذا ما نظرنا إلى ويلات الحروب التي تنشب هنا وهناك.

وبحسب وصفه للرواية يقول الهنداوي إنها عمل استفزازي يومئ إلى فوضى عامرة ضد كل ما هو سائد في الحياة وأنماطها، وينبئ بتحولات جيوبوليتيكية ضد الموروث العدمي الذي أفرزته الأيديولوجيات.

سيرة بطل الأبطال بحيرة الانكشاري

في عصر جمعت فيه الأضداد، وعمّ فيه الظلم والاستبداد، يبني الروائي السوري زياد عبدالله، في روايته "سيرة بطل الأبطال بحيرة الانكشاري، ومآثر أسياده العظام"، الصادرة عن منشورات المتوسط في ميلانو، عملا سرديا مختلفا، يتناول فيه سيرة بطل الأبطال بحيرة الانكشاري، ومآثر أسياده العظام في زمن مستقبلي هو عام (1984 ه)، تبدو فيه الأحداث وكأنها أسطورة.

ورغم اتكاء الرواية المطلق على الخيال، فإنها تفتح أبواب الواقع أمام لحظتنا التاريخية الفارقة، بكل ما فيها من مآس وحروب وخراب إنساني يتهاوى ليأتي على الأرض وساكنيها، ويتعالى فيدمر سماء لا خلاص فيها، وبين الاثنتين، نقف على مخلّفات حروب وانتصارات وهزائم.

وكما يقول الكاتب في تقديمه للرواية "إنها حكاية ملؤها السير، منهم من سبق بطل الأبطال بحيرة الانكشاري، ومنهم من لحق، فشهدوا الوقائع والأخبار، واستخلصوا عظائم القصص والأحداث. منهم من ظهر وأظهر، ومنهم من غاب وغيب، والشيخ الجليل ملمع القدور وقارع الطناجر يبشر بالنبأ العظيم، يقرع الطناجر مستقدما الآتي".

موت أبيض

تقوم رواية "موت أبيض"، للروائي السعودي مظاهر اللاجامي، الصادرة مؤخرا عن دار عرب في لندن، على ثلاث سرديات داخل نسيج الفضاء الروائي الواحد، دون وجود سارد مركزي أو حدث مركزي، واضعة التاريخ القديم والواقع الاجتماعي الحديث في رؤية معاصرة عبر سرد أحداث لها علاقتها بالمحيط المحلي، ضمن إطار علاقة جارفة

بين حبيبين يمثلان طبقتين اجتماعيتين مختلفتين هما يونس المهدي، الذي ينحدر من عائلة قروية فقيرة تسكن "العوامية"، وسلمى العبدالعلي ابنة العائلة الإقطاعية الثرية التي كان جد يونس الفلاح يعمل في أرضها. عبر هذا الإطار الاجتماعي التاريخي يفكك اللاجامي الأنساق، ويسخر من الوقائع، ويعلي من قيمة الحمولة الهامشية في متن التاريخ القديم والجديد.

ويظهر الروائي الضمني مراقبا للأحداث ومقننا لهندستها، بينما يتجلّى الراوي ساردا ومعلقا على تفاصيل رواية لروائي آخر يدعى يونس المهدي، ليقنع القارئ بأنه مجرد ناقل محايد للأحداث التي تدور بين قرية "العوامية" ومدينة القطيف شرق السعودية التي شهدت أحداث شغب بين مطلوبين أمنيين وقوات الأمن السعودي على خلفية الربيع العربي.

من زاوية أنثى

تسجل رواية "من زاوية أنثى"، الصادرة عن دار الآن ناشرون وموزعون في عمّان للروائي محمد حسن العمري، ما يشبه السيرة الغيرية التي لا تتوقف عند حياة بطلها ظافر، بل تمتد إلى حيوات عدد من الأشخاص الذين يرتبطون به.

وتعتمد الرواية تعدّد الأصوات والمذكرات والإضاءات والتوضيحات والشهادات التي تلقي الضوء على مسار الأحداث وتحولاتها، ليس بالنسبة إلى أبطال الرواية وحسب، وإنما في المجتمع بشكل عام. تتصيد المشاهد المجتزأة لتواريخ متعددة خلال نصف قرن، مثقلة بالهموم الإنسانية والعاطفية التي تصاحب سيرة شخصية تبوأت موقعا رسميا رفيعا يقرر، منذ دراسته للقانون في الجامعة الأردنية، أن يخوض غمار السياسية بعد أن يصطدم بمجتمع متخم بالشهادات.

كما تتطرق الرواية إلى عدد كبير من التابوهات الجدلية منذ سبعينات القرن الماضي في المجتمع المحلي، وتسبر أغوار التحولات في أوساط رجال السياسة، ومسائل الاختراقات الحزبية، وقضايا الكبت والتبني والتحرش وغيرها، وترسم ملامح الشخصيات القادمة من الريف والبادية وعلاقتها وتحولاتها في المدينة، إضافة إلى شخصيات أخرى تنحدر من أصول مركّبة لإلقاء الضوء على تحولات تلك الفترة وتغيراتها وانعكاساتها على المجتمع الذي عاش جملة من الكبوات والقفزات.

رسائل إبليس

يكشف الكاتب المصري هاني سامى في روايته "رسائل إبليس"، الصادرة مؤخرا عن دار النخبة للنشر والتوزيع في القاهرة، وعبر إطار بوليسي بالغ الإثارة والغموض، وأسلوب سلس عن حجم التحديات والمخاطر والمؤامرات التى تحاك ضد مصر. ويلقي الكاتب الضوء على صناعة التخريب التي تستخدم لهدم دول المنطقة من خلال بث الفساد فى عقول فريق من البشر يتحولون من جراء الفكر المنحرف إلى شياطين ينشرون رسائل إبليس لتكون محل كلام الخالق، بينما يتصدى لهم ببراعة كُثر من المصريين المخلصين لوطنهم.

وتشير الرواية إلى أنه حينما ينسحق العقل بالباطل تحت ستار "حب الله"، وتفرق خلاياه في التفكير المنحرف عن مسار الطبيعة المخلوق من أجلها، فإن أوامر الله ووصاياه في كتبه السماوية تتحول إلى رسائل إبليس تقطر حروفها دما نتيجة لقتل أبرياء، أو رغبة فى تخريب اوطان لصالح أخرى ببث الفتن وتدبير المؤمرات.

بورتريهات الفساد في المحروسة

تدور رواية الكاتب المصري أحمد صلاح "الزلنطحية.. بورتريهات الفساد في المحروسة"، الصادرة حديثا عن دار لايت للنشر والتوزيع بالقاهرة، في قالب ساخر مليء بالفساد من خلال عدد من البورتريهات رسمها الكاتب عن كواليس السياسة والصحافة والإعلام والفن والأدب قبل ثورة يناير في مصر. والرواية تضم العديد من الأحداث المثيرة، وتفتح بجرأة أبوابا يرغب الكثير في إغلاقها وعدم العبور منها.

ويشرح المؤلف معنى اسم روايته قائلا "كانت كلمة الزلنطحي تستعمل بمعنى الشخص البلطجي، وهي أيضا كلمة تركية معناها الشخص الذي يستعمل البلطة، أو بمعنى أنه شخص محتال ساخر حلو اللسان، وكانت تطلق في فترة من الفترات على القوادين وأحيانا على الفتوات، ثم انحسر معناها قليلا ليصبح الزلنطحي مجرد تابع أو صبي لبلطجي أو فتوة، وأحيانا تُطلق على مهنة معينة مثل فتوات الزفة، أما في العصر الحالى فقد أصبح الزلنطحي شخصا وسيما متعلما حلو اللسان، يستخدم عقله ودهاءه وخفه دمه في تملق الجميع ليكون في البداية تابعا ثم سيدا في النهاية".

عام الجليد

في رواية "عام الجليد" للكاتب الفلسطيني السوري رائد وحش، الصادرة مؤخرا عن منشورات المتوسط، يجد الفتى القرويّ الحالم "سبارتكوس" نفسه منذ طفولته يعيش في تخيّلاته الخاصة، وعلى خلاف البشر الذين تُنضج التجارب والأيام شخصياتهم وأفكارهم انصبّ التطور على خياله قبل أي شيء آخر، ما أوصله إلى درجة بات فيها يعيش تجربة الإنسان القديم في الغابات والكهوف بحثا عن القوت والأمان، ومن ثم تجربة المغامر الذي تُدميه رغبة الاكتشاف، ليصل إلى نوع من التألّه حين يخال نفسه قادرا على الخلق.

وحين يشبّ سبارتكوس يضطر إلى ترك المدرسة وأصدقائه القدامى ليعيل والده المصاب بمريض غريب منذ وفاة زوجته. يعمل "سبارتكوس" حارسا لمزرعة فاكهة عملاقة، وبين أحضان الطبيعة سوف يضع قوّة خياله اللامحدود في خدمة الأسئلة التي تقلقه: الموت والحياة، الحب والجنس، قربى الكائنات الحية بعضها لبعض، إلى جانب قرابتها كلها للجغرافيا، يرشده في ذلك صديقٌ سريّ يُدعى "زمهرير". وخلال الانهماك في عبور محيطات من الأفكار، ومواجهة عواصف من الأسئلة، يبدأ "سبارتكوس" ببناء تصوّره الخاص عن رحلة الإنسان في هذا العالم، لكنه قبل الوصول إلى إجابات شافية تنشب حرب ويكون أوّل ضحاياها، كما لو أنّ خياله وطلاقته هدف أساسي من أهدافها.



هبا حلاو

ثقب ماريانا الأسود

تندرج أحداث رواية "ثقب ماريانا الأسود" للكاتب العُماني حيدر بن علي الكشري، الصادرة حديثا عن دار الآن ناشرون وموزّعون في عمّان، ضمن أدب الخيال العلمي، وتبرز رغبة الإنسان في حلم الطيران، وتصف توقه لاختراق باطن الأرض وكشف أسرارها.

تبدأ الرواية بنهاية الحدث الذي قوّض الحقائق الجغرافية التي كانت معروفة قبل الزلزال الافتراضي الذي تخيّله الراوي، فلم تعد قمة "إفرست" هي أعلى نقطة في الأرض، ولم يعد خندق ماريانا الموجود في المحيط الهادئ أخفض نقطة بالكرة الأرضية.

وبموازاة ذلك، تتجه الرواية لتصوير رحلة الإنسان رمزيا في أعماق نفسه بحقبة العولمة التي غيّرت كل المفاهيم والقيم، ويسرد البطل طفولته وانفصال والديه، وتعرّض والدته للحريق ونجاته هو منه، وإصراره على مواجهة الحياة متحديا كل الظروف، قبل أن يتم اختياره لخوض الرحلة التي ستغيّر وجه التاريخ.

ويختار المؤلف اسمين أجنبيين لبطلي الرواية هما "ماركوس" و"ستيفن"، ربما لإضفاء نوع من الواقعية على تلك الرحلة العلمية التي تشغل الغرب الذي استنفد الكشف والسيطرة على الأرض والفضاء، واتجه إلى سبر باطن الأرض وأعماقها.

كاتب عراقي مقيم في عمان

مفكر فرنسي يتنبأ بنهاية هوليوود وانتصار الفن الحقيقي

فرانسيس بوردا: السينما فضاء للحرية ومقاومة جمالية لكل أشكال الدكتاتوريات

مخلص الصغير

يرى فرانسيس بوردا أن السينما فضاء للحرية، وشكل من أشكال المقاومة الفنية والجمالية لكل الأفكار المسبقة والمواضعات، ومختلف أشكال الدكتاتوريات. ويقترح المفكر والناقد السينمائي الفرنسي فرانسيس بوردا، في هذا الحوار الخاص مع "العرب"، أن يكابر السينمائيون في العالم العربي وأوروبا في سبيل مواجهة كل جهة سولت لها نفسها استغلال السياسة أو الدين، أو أي سلطة أخرى، من أجل سلب الحريات ومنع المتوسطيين والمتوسطيات من التنقل بحرية والعيش بكرامة على ضفاف المتوسط، بما هو فضاء لميلاد الفنون والإبداعات، قبل أن يكون فضاء لإمبراطوريات القمع والاستعباد والاضطهاد، ثم ما بعدها منطلقا للأنوار والحريات.

ينطلق المفكر والناقد السينمائي الفرنسي فرانسيس بوردا من السينما، باعتبارها "أهم اختراع إنساني ينشد الحرية ويجسدها، ماثلة أمام الناس، شاخصة أمام أبصار العالم". ويشدد الأستاذ في جامعة باريس العاشرة على أن الفن نظير الحرية، ولذلك، فهو "يتمرد على كل شيء، بل حتى على نفسه، مثلما يعلن تمرده على القواعد التي تنتظمه بفعل تراكم الممارسة الإبداعية". أبعد من ذلك، يذهب محدثنا إلى أن "الفن الحقيقي، سواء أكان قصيدة أم فيلما سينمائيا، أم مسرحية، هو الذي يتمرد على جمهوره وقرائه، ويخرق أفق انتظاراتهم وتوقعاتهم". وانطلاقا من ذلك، فإن ما يسميه بوردا "فن الحرية" هو الذي من شأنه أن "يستفز النقاد أنفسهم، ومنظري الفن، ويدعوهم إلى تجديد قراءاتهم والتخلي عن أحكامهم الجاهزة وأعرافهم وعاداتهم ومناهجهم في طرائق التحليل ومسالك المقاربة".

وعموما، فإن الفن هو نقيض كل الخطابات الجائزة، والتي تتعالى عليه، وتدعي معرفة يقينية أو حقيقة سابقة على الممارسة والتجربة الإنسانية في مستجد الحياة. ولذلك، يرى بوردا أن أول خطاب قد يتهدد السينما ويحد من سقف أحلامها المفتوح هو الخطاب الإعلامي، ما دام يتنازع السينما ويتقاسم معها الشاشات المرئية وهي تتوجه إلى عموم المشاهدين، ما لم يستند هذا الخطاب الإعلامي نفسه لفضيلة الحرية، وقيم الاختلاف، والحس النقدي الخلاق.

والسينما شأنها شأن باقي الفنون لا تقف في مواجهة وسائل الإعلام، بل في مواجهة كل الأفكار المسبقة والمواضعات والعادات والدكتاتوريات على أساس أن "انتقال الأفكار والمشاعر يجب ألا ينتصب في طريقه أيّ إكراه وعائق".

وهنا، يخبرنا بوردا "عندما أذهب إلى السينما، أسعى في نفس الوقت إلى العثور على ذاتي (البحث عما يتخفى داخلي)، وإلى الاغتراب عن ذاتي، سعيا إلى الالتقاء بما ليس أنا، أو ما أعتقد أنه ليس أنا، ولكنه في الواقع شيء مشترك بين الناس. وفي كل الحالات، أذهب إلى السينما لمقاومة الأفكار الجاهزة والمكرورة".

نهاية هوليوود

انطلاقا من مجال تخصصه في السينما المقارنة، وهو أستاذ كرسي الحضارة الأميركية في جامعة باريس العاشرة-نانتير، انشغل فرانسيس بوردا، في أبحاثه الأكاديمية، بدراسة التاريخ الاقتصادي والسوسيو-ثقافي لهوليوود. وقد صدرت له عدة مؤلفات ودراسات حول السينما الأميركية والعالمية، أهمها "شابلن السينمائي"، و"مئة سنة من ارتياد السينما: الفرجة السينمائية الأميركية 1896-1995" و"ووسائل الإعلام في فرنسا: التأثيرات والاختراق".



وعن مقارنة السينما الأميركية بالسينما في بلداننا المتوسطية، يرى بوردا أن "أن لا شيء 'ينقص' السينما المتوسطية، على وجه الخصوص مقارنة بالسينما الأميركية. فهي سينما ما انفكت تفقد بوضوح، على الأقل، منذ العشرين سنة الأخيرة، زخمها الإبداعي". والحال أن "أهم الأفلام وأكثرها تجديدا وإبداعا، التي شاهدتها خلال العشر سنوات الأخيرة، ما عدا بعض الاستثناءات، ليست أميركية، بل هي أفلام أوروبية (من إسبانيا إلى رومانيا)، ومن باقي بلدان العالم (الصين وتركيا ومصر وكوريا وإيران ومالي وغيرها)، وهي في أغلب الأحيان من إنتاج مشترك مع فرنسا". وهنا يذكرنا المتحدث بأن نظام دعم الإبداع في أميركا هو الذي يلعب دورا أساسيا في ضمان استمرارية الفن السينمائي على المستوى العالمي. بينما تخصصت هوليوود، تقريبا، في إنتاج أعمال سينمائية دولية بميزانية ضخمة، وهي أعمال نمطية وخاضعة لمعايير مسبقة، مما يجعل بعدها التجديدي منحصرا في الحيل والتأثيرات الخاصة التي لها جمهورها. كما يرى بوردا أن "إبداعية المؤلفين الأميركيين انصبّت بالتالي على المسلسلات التلفزيونية التي غذت اليوم في نظري أهم بكثير من عروض الشاشة الكبيرة". وهو ما ينذر، حسبه، بنهاية سينما هوليوود، والانتقال إلى عصر المسلسلات التلفزيونية التي تجري صناعتها وفق الذوق الأميركي.

صناعة هوليوود

إذا كانت السينما فنا متقدما ومتحررا، فهي صناعة أيضا، يؤكد المتحدث. وهو يرى أن تطور الصناعة الهوليوودية هو الذي مكن من تكوين جمهور عريض لا يزال يرتاد دور السينما، مثلما مكن من ضمان مردودية مجزية، أدت بدورها إلى دعم التطور الهائل لتكنولوجيات الفن السابع. كما مكن إنشاء الأستديوهات في بداية القرن العشرين من تشكيل أسلوب "كلاسيكي"، هو أسلوب الفيلم "السردي" بمواصفاته الفنية الخالصة التي لا يمكن إنكارها. غير أن "هوليوود لم تتحول إلى عاصمة للسينما العالمية إلا بعد استقطابها للمواهب والكفاءات من مختلف دول العالم". كما لا ننسى أن هوليوود ظلت دائما نوعا من "المجتمع الدولي المختلط" الذي يتغذى من طاقات وموهبة الآلاف من المهاجرين، يضيف بوردا، وهو يحذرنا من "الخلط بين هوليوود والولايات المتحدة الأميركية، وخاصة، هذه التي يحكمها السيد دونالد ترامب!". مثلما يبقى من الصعب أيضا



تصور هوليوود كنموذج للسينما العالمية، ذلك أن "الأساس الاقتصادي الذي تقوم عليه هذه السينما غير قابل للاستنساخ"، ووحدها السينما الهندية ممثلة في بوليوود تقترب من ذلك النموذج. كما أن تقليدها هوليوود لن يؤدي، في نظر المفكر الفرنسي إلى "تلبية حاجيات الجماهير في مختلف الأوطان وتطلعها إلى الأصالة والتنوع، حتى وإن كانت هذه الجماهير تستهلك الإنتاجات السينمائية الضخمة".

سينما حرة

ينادي فرانسيس بوردا بما يسميه "سينما حرة"، بقدر ما نطالب بضمان حرية الإعلام. وهو يرى بأن الإعلام يجب أن يصطف إلى جانب السينما في نشدان الحرية وإشاعة روحها في حياتنا. ولا يعتقد محدثنا أن تحدث وسائل الإعلام تأثيرا سلبيا على السينما، "ما عدا في تلك الحالات التي تكون فيها السينما خاضعة لأنظمة استبدادية تسعى إلى تحويل السينما إلى وسيلة للدعاية". أما وسائل الإعلام الحرة التي تواكب بالنقد سينما حرة فلا يمكنها سوى أن تتفاعل إيجابا معها، مما ينعكس إيجابا عليهما معا.

في هذا السياق، يقر بوردا بأن حرية وسائل الإعلام مسألة أساسية، ويجب أن يصاحبها شعور ضروري بالمسؤولية. وعلى غرار الأفراد، فإنها مؤطرة بمجموعة من القوانين التي تضمن الحريات وتنظمها. و"بما أن السينما فن، فحريتها من باب أولى أكثر ضرورية، ذلك أن الفيلم، مثله مثل الرواية والشعر واللوحة الفنية، يجب أن يقول كل شيء، بما في ذلك الأمور التي تصدم المتلقي. وبهذا الشرط وحده يمكن الاستفادة من السينما"، تلك السينما الحرة، التي ينادي بها فرانسيس بوردا، والتي تستدعي مشاهدا يعانق هذه الحرية أيضا، وناقدا متحررا هو الآخر من كل الخلفيات والأحكام الجاهزة، مواكبا لأحلام السينمائيين بخيال نقدي مجنح، وأفكار خلاقة.

كاتب مغربي

جذور التفاوت الاجتماعي والاقتصادي

أبو بكر العيادي

بعد نجاح كتابه «رأس المال في القرن الواحد والعشرين»، الذي ترجم إلى نحو أربعين لغة، وبيع منه أكثر من مليونين ونصف مليون نسخة، نشر الفرنسي توما بيكيتي، مدير البحوث في المدرسة العليا للدراسات في العلوم الاجتماعية والأستاذ المحاضر بمدرسة الاقتصاد بباريس، كتابا جديدا بعنوان «رأس المال والأيديولوجيا» لفت الانتباه من جهة حجمه (1232 ص)، ومن جهة محتواه الذي أثار ولا يزال يثير جدلا واسعا. هنا محاولة لتلمّس ما يحويه هذا الكتاب الذي يتناول سردية كبرى للتاريخ الإنساني، اقتفى فيها مؤلفها خيطا رابطا هو التفاوت كبناء أيديولوجي، ويخلص إلى ضرورة تجاوز الرأسمالية.

تحتاج كل المجتمعات البشرية إلى تبرير التفاوت الذي ينظمها، وتوفر أسبابه لمنع انهيار البناء السياسي والمجتمعي، ولو أنعمنا النظر في أيديولوجيات الماضي، لوجدنا أنها لا تختلف كثيرا عن مثيلاتها الراهنة. في «رأس المال»، كان بيكيتي قد بين كيف أدت الحربان العالميتان إلى انحسار كبير للتفاوت الموروث عن القرن التاسع عشر، وكيف عاد التفاوت بشكل خطير منذ ثمانينات القرن الماضي، ولكن الكتاب، باعتراف صاحبه، شابه عيبان. أولهما أنه تركز على الغرب وحده، وثانيهما أنه لم يلامس مسألة الأيديولوجيات السياسية التي قامت على التفاوت إلا أهون مسّ. لذلك انطلق في هذا الكتاب من معطيات مقارنة بالغة السعة والعمق، وسعى إلى تتبع المسار الاقتصادي والاجتماعي والفكري والسياسي الذي عرفته الأنظمة التي أقرت الاسترقاق والتفاوت، أي تلك التي تقسّم النشاط الإنساني إلى ثلاث وظائف توافق المجالات الثلاث أي الديني والحربي والاقتصادي، وفقا للنظرية التي وضعها الفرنسي جورج دوميزيل، منذ الأنظمة الهندو أوروبية إلى الأنظمة ما بعد الكولونيالية والرأسمالية المعاصرة، مرورا بالمجتمعات المالكة والكولونيالية والشيوعية والاشتراكية الديمقراطية.

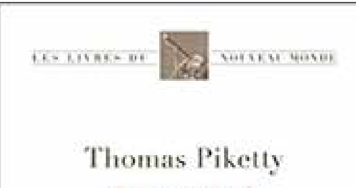
استنادا إلى دروس التاريخ في شموليته، يعتقد بيكيتي أن في الإمكان أن نقطع مع تلك الحتمية التي كانت سببا في الانحرافات الهووية الحالية، لوضع اشتراكية تشاركية للقرن الواحد والعشرين، ورسم خطوط أفق مساواة جديد ذي بعد كوني، وصياغة أيديولوجيا جديدة للمساواة، والملكية الاجتماعية، والتربية، وتقاسم المعارف والسلطات.

فكيف تم المرور من أيديولوجيا تأسست على السلم التراتبي الطبيعي إلى التفاوت المعاصر الذي عادة ما يقال إنه قائم على الجدارة والاستحقاق؟

لقد عاشت عدة مجتمعات، شأن أوروبا تحت النظام القديم، والهند ما قبل المرحلة الاستعمارية، والصين الإمبريالية، وفق نظام ثلاثيّ قائم على التفاوت، حيث تتقاسم السلطةَ مجموعتان، طبقة المحاربين التي تضمن احترام القانون والنظام، وطبقة كهنوتية وثقافية تضمن وظائف الإنتاج من غذاء وكساء. وكانت الصعوبة التي تواجه تلك البنية تتمثل في إيجاد توازن بين طبقتين مهيمنتين تملك كل منهما الشرعية، ما يضطرها إلى القبول بالحد من نفوذها، كحال الكشاترية في الهند، أولئك المحاربون الذين يمنحون البراهمان مكانة مميزة لضمان نمط مقنع من الاستقرار والنمو يدفع الطبقة الشغيلة إلى قبول الهيمنة. كذلك المجتمعات الأوروبية التي أوجدت تراتبية تقسم الفئات إلى ثلاث طبقات، طبقة العبّاد oratores وطبقة المحاربين bellatores وطبقة العمال laboratores، رغم أن تاريخ تلك المجتمعات حافل بالصدامات والاستثناءات. ومع بزوغ عصر الحداثة، لا سيما زمن الثورة الفرنسية، حلت مجتمعات المالكين محل المجتمعات الثالثية، وتغيرت الأيديولوجيا، فناب عن التأكيد على أن الاستقرار ينشأ من تكامل الأدوار في تناسق تراتبي، تأكيد آخر على أن حق الملكية صار مفتوحا للجميع، وأن المهمة الأساسية للدولة المركزية هي حماية ذلك الحق. بيد أن تقديس هذا الحق خلال القرن التاسع عشر آل إلى تفاوت مفرط لفائدة بعض المتنفذين، وشكل ظاهرة دعمها التوسع الكولونيالي والتنافس الشرس بين مختلف الدول الأوروبية. وكان من أثر تلك الديناميةِ أن دمرت المجتمعات الأوروبية نفسها بنفسها ما بين عامي 1914 و1945. تلك الأيديولوجيا التي يسميها الكاتب «ملكوية»، لم تصمد طويلا أمام الهزات والأزمات، فتركت المجال لمرحلة جديدة من المساواة، استفادت من صعود الضرائب التدريجية منذ 1920 وبروز سياسات اجتماعية ديمقراطية أكثر مساواة، كما حصل في الولايات

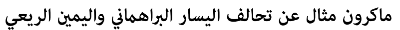
THOMAS PIKETTY
CAPITAL ET IDÉOLOGIE
SEUIL

رأس المال والأيديولوجيا

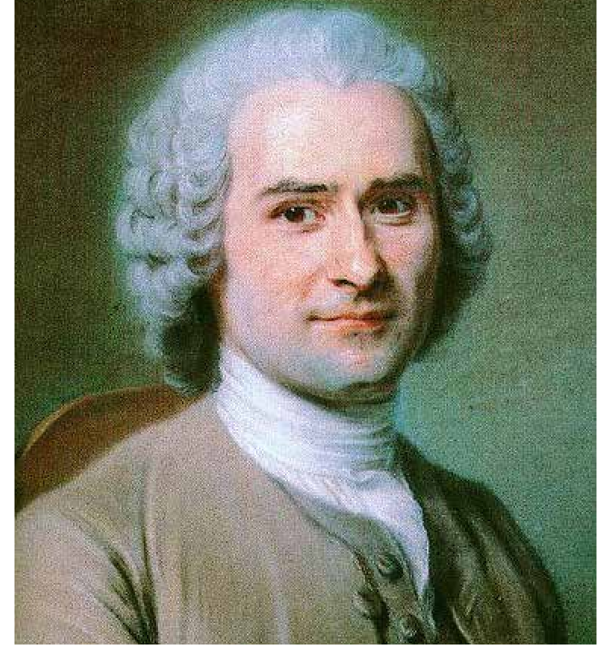


رأ س المال في القرن الواحد والعشرين

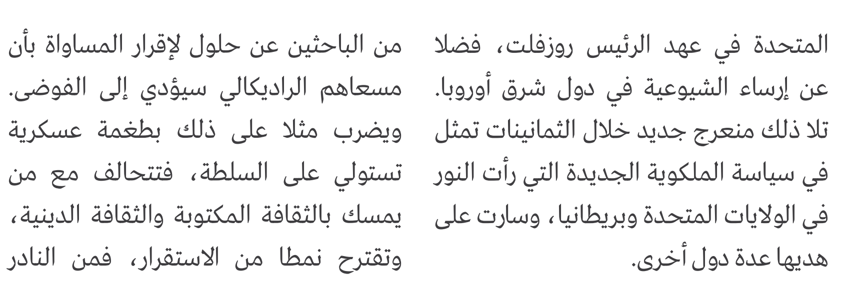



ماكرون مثال عن تحالف اليسار البراهماني واليمين الريعي


ماكرون مثال عن تحالف اليسار البراهماني واليمين الريعي


روسو - من الموجود إلى الممكن، تبدو العاقبة جيدة


بيكيتي – تاريخ العالم هو تاريخ التفاوت





المتحدة في عهد الرئيس روزفلت، فضلا عن إرساء الشيوعية في دول شرق أوروبا. تلا ذلك منعرج جديد خلال الثمانينات تمثل في سياسة الملكوية الجديدة التي رأت النور في الولايات المتحدة وبريطانيا، وسارت على هديها عدة دول أخرى.

وفي رأي بيكيتي أن انهيار فترة المساواة منذ مطلع الثمانينات مرده إلى الاعتماد المفرط على دولة الرفاه، ما أدى إلى انتكاس المقاولين وأصحاب الشركات الخاصة، ثم إلى سقوط المنظومة الشيوعية الذي أغلق الباب أمام التفكير الجدي في إقامة مجتمع مساواة، حيث عمّ الشعور بأن قيام مجتمعات عادلة لم يعد من الممكنات. حتى محاولات ريغن وثاتشر لجعل التفاوت مطية لتنشيط النمو لم تأت أكلها، فقد تراجع النمو بصفة ملحوظة، وتفاقم اللجوء إلى الدَّين حتى انفجار أزمة 2008.

ثم إن التفاوت الذي يتغير تبعا للمراحل والأماكن، لا يأتي اعتباطا بل يستند إلى ما يسميه الكاتب «ذريعة صندوق باندورا» حيث يجيب المستفيدون من التفاوت غيرهم من الباحثين عن حلول لإقرار المساواة بأن مسعاهم الراديكالي سيؤدي إلى الفوضى. ويضرب مثلا على ذلك بطغمة عسكرية تستولي على السلطة، فتتحالف مع من يمسك بالثقافة المكتوبة والثقافة الدينية، وتقترح نمطا من الاستقرار، فمن النادر عندئذ أن يجازف بعضهم لتغيير الواقع خوفا من العودة إلى الفوضى. ولكن القرن الثامن عشر، ثم القرن التاسع عشر شهدا من امتلكوا الجرأة على نقد الأوضاع القائمة واقتراح تجارب جديدة آلت في النهاية إلى تقديس الملكية. فالتاريخ في نظر بيكيتي ليس فقط صراع طبقات كما كتب ماركس وإنغلز، بل هو تدرب مطّرد على العدل، يمر حتما بصراع أيديولوجيات، لأن الموقع الاجتماعي، أيا ما تكن أهميته، لا يكفي وحده لصنع نظرية عن الملكية والحدود والضرائب والتربية. نفس الذريعة كانت حاضرة في مجادلات الثورة الفرنسية، حيث تمت المطالبة بإلغاء الامتيازات، ولكن أي امتيازات؟ فالعمال الفلاحيون كانوا لا يزالون خاضعين للنبلاء، يعملون تحت إمرتهم دون مقابل، رغم إلغاء الرق في أوروبا. أي أن الثورة لم تلغ التفاوت، بل أعادت صياغتها في لغة جديدة تقوم على تقديس الملكية.

لقد انطلق بيكيتي من فكرة أن تاريخ العالم هو تاريخ التفاوت (بصيغة الجمع) وحلل جذوره الفلسفية والسياسية، فسعى إلى تفكيك تلك المبررات الأيديولوجية عبر استقراء العصور القديمة وإفرازاتها، ولكنه لم يستند إلا قليلا لآراء من خاض في هذه المواضيع قبله، فباستثناء توكفيل وحنا أرندت وماركس، قلّ أن عزز موقفه بمقولة لأحد الفلاسفة. حتى قراءته للثورة الفرنسية جاءت مطابقة للسردية الماركسية التقليدية. والجديد هنا هو ما يقترحه استنادا إلى تجارب الماضي، وربطه بين التاريخ وتلك المقترحات لخلق ما أسماه الاشتراكية التشاركية للحد من التفاوت، متمثلا في لاوعيه ما قاله روسو: «من الموجود إلى الممكن، تبدو العاقبة في نظري جيدة.» ويبقى السؤال: كيف؟

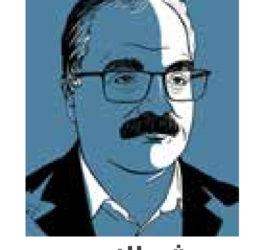
يقول بيكيتي: «إن ما يعنيني ليس معرفة ما إذا كان التغيير سيتم عبر انتخابات أو عقب مسار ثوري ضخم، وإنما مناقشة الطريقة التي يمكن أن ننظم بها المجتمع منذ صبيحة الغد.» ويسوق مثالا عن الشيوعيين الروس الذين ثاروا عام 1917 دون التفكير بجدية في سبل إقامة العدل، فدكتاتورية البروليتاريا لا تصنع برنامج عمل. ذلك أنه يفضل صياغة مشروع اشتراكية تشاركية واجتماعية فيدرالية تقوم على التشاور والمداولة، كتقاسم حق التصويت بين الأجراء والمساهمين في رأس مال المؤسسة، كما هي الحال في السويد وألمانيا، أو وضع سقف لأصوات كبار المساهمين. يمكن أيضا وضع منظومة جباية سنوية متدرجة على الدخل والوراثة، وكذلك أداء سنوي على الملكية لا تتجاوز نسبتها 0,1 لذوي الدخل المحدود، ومن 50 إلى 90 % للملكيات التي تقدر بعدة مليارات. ويعتقد بيكيتي أن ذلك ممكن، مستشهدا ببعض المبادرات المماثلة في أوروبا والولايات المتحدة خلال القرن العشرين. ويؤكد أنه يطرح أفكارا، انطلاقا من تجارب معيشة، معلومة أو منسية، وسبيلا للمضي قدما، لتجاوز الرأسمالية والملكية الخاصة.

والخلاصة أن التفاوت قديم قدم الحضارات، وأن الأنظمة على اختلافها حاولت تلطيفه دون القضاء عليه لأنها تخضع في كل مرحلة لتلك القاعدة الثلاثية القديمة، التي لا نزال نجد آثارها في عصرنا الحاضر، حيث تسعى عدة مجموعات إلى البحث عن شرعية للحكم أو الهيمنة على المجتمع، فأصحاب الشهائد يطالبون باحترامهم، اعتبارا لسعة ثقافتهم، ويضيقون ذرعا بمن لا يقرؤون كتبهم ولا يصغون إليهم. والشرعية الحربية هي أيضا لم تزل تماما، وإن تحولت في جانب منها إلى شرعية ريعية، على غرار ترامب وبرلسكوني ممن يعادون المثقفين ويقيمون شرعيتهم على مهارتهم المزعومة في عقد الصفقات. ويلتقي أصحاب هذه الشرعية مع دعاة الشرعية الأولى في استفادتهم من النظام الاقتصادي الحالي. بل إن اليسار البراهماني واليمين الريعي يمكن أن يتحالفا، كما حصل في فرنسا حول ماكرون.

لقد قلب بيكيتي الدبتك الماركسي شعب/غوغاء بجعل الهيكلية الفوقية أي المؤسسات ونظم الحكم عاملا رئيسيا في منظومة التفاوت. وهو موقف يجعل القارئ يقبل على الكتاب من هذه الزاوية، أي من زاوية موقف أيديولوجي وسياسي، وهو ما لا ينكره بيكيتي إذ عرض في القسم الأخير من مؤلفه مقترحات سياسية راديكالية لتجاوز التفاوت، وتجاوز الرأسمالية في الوقت ذاته.

بقي أن نقول إن ما يعاب على بيكيتي أنه قال منذ البداية إن كتابه هذا يصحح ما شاب كتابه الأول من تركيز على الغرب وحده، وإن مقاربته هذه سوف تكون عالمية الطرح، ولكن توسعه هذا لم يشمل سوى المجتمعات الهندية والصينية، إلى جانب المجتمعات الغربية الرأسمالية بطبيعة الحال، داعيا إلى الحد من التفاوت في تلك البلدان، بيد أنه غفل عن تفاوت صارخ أشد وأعمق، ونعني به ذلك الذي يميز البلدان الغنية عن البلدان الفقيرة، والشعوب الأوروبية عن الشعوب الإفريقية. ذلك التفاوت الذي أقامه الغرب وأمعن فيه عن طريق سياسات هيمنة شاملة على مقدرات تلك الشعوب، ولا يزال يفرضها من خلال شركاته العملاقة، ومؤسساته التي تزعم الحياد كالبنك العالمي وصندوق النقد الدولي.

كاتب تونسي مقيم في باريس



هيثم الزبيدي

المستقطبون ألوان

سياسي ومثقف وصحفي

السياسيون مفضوحون. يقولون شيئا، فيطاردهم المجتمع الذي يمثّلونه أو يقودونه، ويحاسبهم على ما يقولون. هذه ظاهرة صحية بالطبع، لأن السياسيين يتحملون المسؤولية وعليهم أن يكونوا محاسبين، سواء سياسيا أو أخلاقيا. السياسيون يصعدون ويسقطون من ألسنتهم مثلما يحققون مجدهم أو يتعرضون لنكبات بحكم أفعالهم.

المثقفون أكثر حصانة. يستطيعون أن يقولوا أشياء ضمن أطر فكرية معينة ليست بالضرورة ملزمة لأحد. المثقف يدلي بدلوه في الشأن العام، ويترك الآخرين يقررون أن يقتدوا بأفكاره أم لا. لكن التأثير المعنوي للمثقفين كبير ومحسوس. لا يستطيع أحد إنكار وجودهم، حتى وإن أنكر عليهم أفكارهم.

لكن في أي إطار فكري يتحرك المثقف؟ هل هو مبتدع للأفكار أم مفسر للظواهر ضمن سياقات فكرية محددة سلفا. المفكر اليساري مثلا، لا يستطيع أن يشذ عن إيمانه اليساري. ينظر لحال المجتمعات فيقترح ويكتب ضمن التفسير اليساري للأشياء. المفكر الديني يرى الدنيا بمقاييسه ولا يخرج عن التفسير الديني لظواهر دنيوية. يتمترس بالنص حماية للأفكار التي يقدمها. المفكر اليميني يقدم تفسيرات في جوانب منها ترد على منطق اليسار وفي جوانب أخرى صياغة يمينية لحركة المجتمعات. في كثير من الأحيان يقف المفكر الليبرالي بدوره حائرا أمام تقديم أفكار منفتحة لمجتمع منغلق على توجهاته من يسار ودين ويمين.

هذا يجعل الاستقطاب في التوجه والتفسير فرضية مسبقة. المثقفون لا يحاسبون مثل السياسيين، لكنهم لا يقلون خطرا عندما يتعلق الأمر بصياغة توجهات المجتمعات. ما يحققه السياسي بكلامه وفعله، قد يستطيع المثقف تحقيقه بما يكتبه ليوجه المجتمع. وفي مناخ الاستقطاب السائد حاليا، نجد أن المثقفين ليسوا بالنقاء الفكري الذي نفترضه فيهم، وهم أسوة بالسياسيين، يحملون توجهاتهم المصلحية والتي تعكس ما يريدون تحقيقه لذواتهم أو لبيئتهم التي يتحركون فيها ومن خلالها.

على قمة جبل الحصانات يتربع الصحفيون. لا هم مساءلون سياسيا، ولا هم محاسبون فكريا. يستطيع الصحفي أن يخوض في أي موضوع من دون أن يخشى المتابعة والتأنيب. ربما يبالغ البعض منهم فيذهب إلى المحاكم، أو السجن. لكن بالمقارنة مع ما يثيرونه من قضايا وما ينسبونه من أقوال أو ما يرددونه من آراء، يبدو الصحفيون في منعة مبالغ فيها وبقدرة هائلة على التقلب في المواقف من دون روادع مهنية أو أخلاقية.

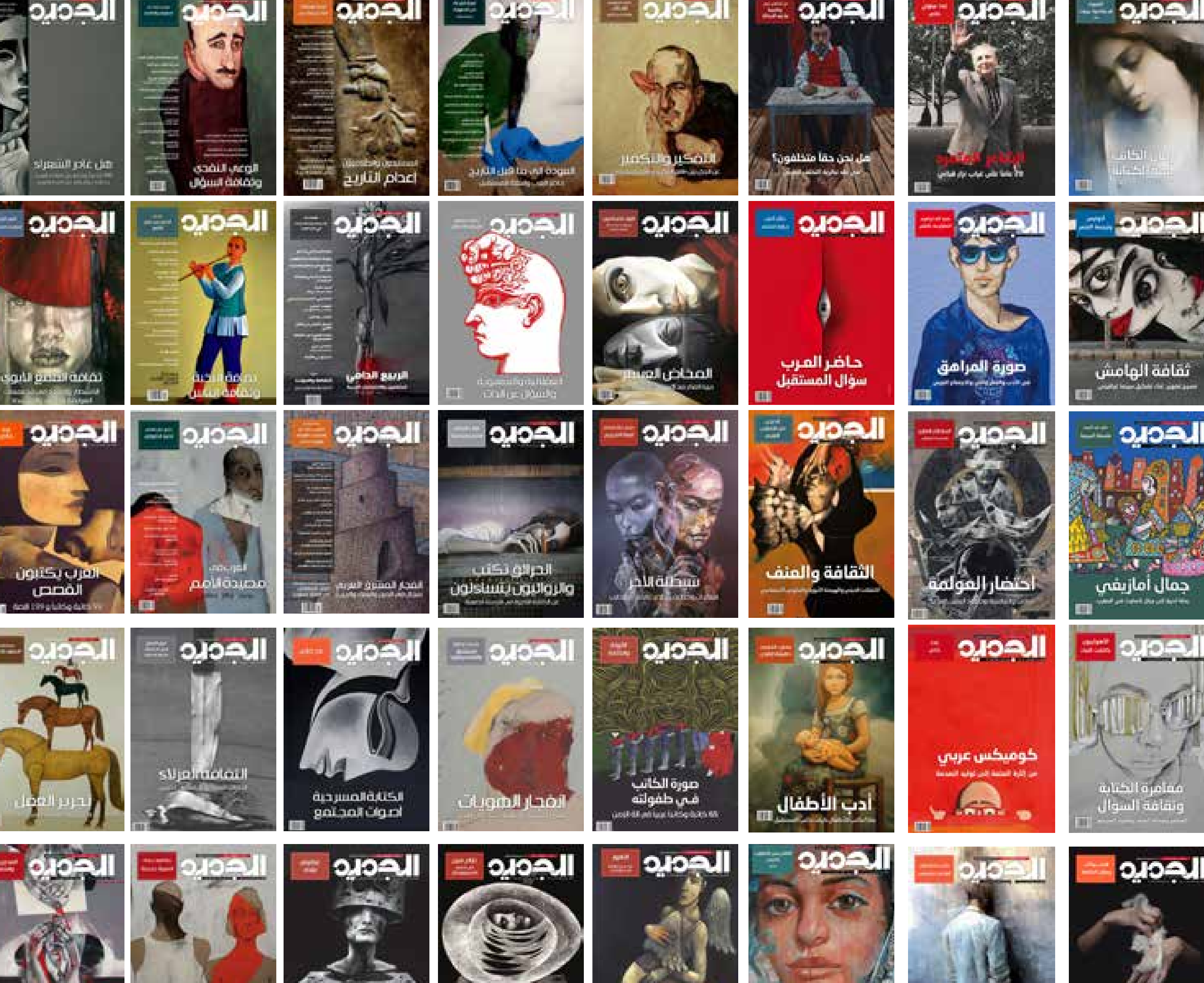
خذ مثلا كتّاب أعمدة الرأي. يستطيع هؤلاء كتابة الشيء ونقيضه خلال سنة من الزمان. يؤيدون طرفا على حساب طرف آخر، ثم ينقلبون. لا أحد يحاسبهم، لأن هذا من حقهم. هم مفسرون لما يقوله الآخرون في المجتمع والسياسة والفكر. وتبعا للمرحلة، ترى كتاب أعمدة الرأي يتمايلون بين توجه وآخر.

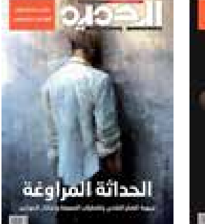
كتّاب التحقيقات الصحفية أخطر. أمامهم المجتمع بكل تلويناته. وتبعا لاختياراتهم، يستطيعون توجيه المعلومة نحو هدفهم الخاص، الذي لا يمثل بالضرورة الحقيقة. يستطيع كاتب التحقيق الصحفي أن ينتقي المتحدثين الذي يدعمون وجهة نظره وينقل عنهم ثم يصوغ النص بدفع موجّه نحو الفكرة للوصول إلى استنتاجات قد تشكّل فكر القارئ وتوجّهاته من دون أن يحسّ. القارئ يفترض الموضوعية في الصحفي، والموضوعية ليست صفة مصاحبة للكثير من كتاب التحقيقات الصحفية. هذه الحقيقة يعرفها من يعمل بصنعة الصحافة ويعرف كيف يوجهها لصالحه.

درجة الخطورة في التوجيه تزداد مع وصول الموضوعات الصحفية إلى يد المحرر. المحرر هو مفصل أساس في عملية التوجيه والاستقطاب. يستطيع، من دون محاسبة تقريبا، وفي أغلب الأحيان من دون أن يعرف القارئ من يدير الصفحات، أن يوجه الأمور لتكون متناسبة مع ما يريد. المحرر هو صفحته في العموم، حتى مع وجود الخط التحريري لصحيفة. في المفصل الأخير في الحصانة من المحاسبة تجلس إدارة التحرير: مدير التحرير أولا ورئيس التحرير، كبيرهم الذي علّمهم السحر. من الصعب وصف قدرات إدارة التحرير على توجيه الأمور من خلف الستار. لكنها قائدة الأوركسترا التي تستطيع أن تحول الخط التحريري للصحيفة إلى منبر سياسي أو فكري أو مؤسسة تشكيل للرأي العام. يدرك السياسيون أن الصحف هي أخطر ما يمكن أن يواجهوه من تحديات. كل كلمة محسوبة على السياسي. أيّ كلمة لا تحسب على الصحيفة، لأنها مفوّهة تنطق بحال المجتمع مهما كان ضعف مصداقية ما تقوله. كثيرون يعتبرون أن نشر أيّ خبر في صحيفة هو الحقيقة المطلقة التي لا تكذب. أغبى قرار يتخذه سياسي هو أن يدخل في مواجهة مع مؤسسة إعلامية. يستطيع أن يسبّها في يوم وهي تشنّع عليه كل يوم.

طيف المسؤولية هذا يشكل الرأي العام ويصوغه، من السياسي مرورا بالمثقف، وصولا إلى الصحفي. طيف لا ينجو من الاستقطاب. طيف ملوّن■

كاتب عراقي مقيم في لندن







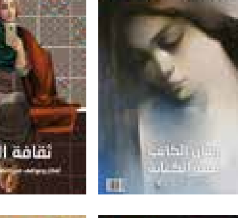




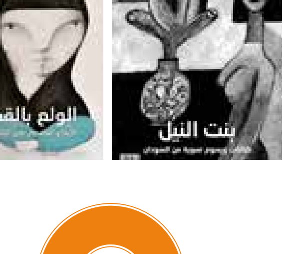










www.aljadeedmagazine.com

أبو بكر العيادي
إيتيل عدنان
خيري الذهبي
زياد الأحمد
سعيد يقطين
سميّة عزّام
عبدالله إبراهيم
عبدالهادي شعلان
عزالدين بوركة
عمار المأمون
عواد علي
فادي محمد الدحدوح
فاروق يوسف
فخري صالح
محمد آيت ميهوب
محمد الأمين بحري
محمّد صابر عبيد
محمد كريم
محمود الرحبي
مخلص الصغير
مفيد نجم
نادية هناوي
نوري الجراح
هيثم الزبيدي
هيثم حسين
هيثم حسين



فكر حر وإبداع جديد

www.aljadeedmagazine.com